توجهات ما بعد الحداثه
تأليف : نيكولاس رزبرج
ترجمة وتقديم : ناجى رشوان
مراجعة : محمد بريرى
المجلس الأعلى للثقافة
المشروع القومى للترجمة
435

المشروع القومى للترجمة

# توجهات ما بعد الحداثة


تأليف : نيكولاس زريرج

ترجمة وتقديم : ناجى رشوان

مراجعة : محمد بريرى

المشروع القومى للترجمة

إشراف: جابر عصفور

- العدد ٤٣٥
- توجهات ما بعد الحداثة
- نيكولاس زربرج
- ناجي رشوان – محمد بريرى
- الطبعة الأولى ٢٠٠٢

ترجمة كاملة لكتاب :

The Parameters of Postmodernism

تأليف: Nicholas Zurbrugg

الصادر عن :

*Routledge - 1993*



شارع الجبلاية بالأوبرا – الجزيرة – القاهرة ت:٧٣٥٢٣٩٦ فاكس:٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St., Opera House, El Gezira, Cairo

Tel:7352396 Fax: 7358084 E. Mail: asfour@onebox.com

# مقدمة المترجم

يمثل هذا الكتاب جرعة فكرية محيية ضد العديد من النظرات الأحادية المترنحة التى مُررت وكأنها تمثل فكر وفن ما بعد الحداثة قاطبة. فقد استطاعت هذه الدراسة بكثافة تحليلها وعمقه، وباحتوائها هذا العدد الضخم من المواد الفلسفية والفكرية والفنية أن تعرف ما بعد الحداثى تعريفا ينتشله من ضبابية الرؤى الأزموية والكوارثية التى ارتاح إليها الكثيرون من النقاد والمنظرين[1] (صحيفة التايمز: ٣/٥/١٩٩٤).

تحتل هذه الدراسة موقعا فريدا فى خريطة الرؤى الفلسفية والنقدية التى تتناول بالتحليل والتنظير المنطق الحضارى لعقلية ما بعد الحداثة وتبدياتها الثقافية والفنية فى الغرب المعاصر. فهى - كما أشار المقتبس السابق - تقدم ، من جهة أولى، وعيا مكثفا محددا عميقا «بمعظم» الاتجاهات الفنية والثقافية والفلسفية فى ما بعد الحداثة وما قبلها على مدار هذا القرن، من وولتر بنجامين، وأدورنو، وهابرماس، أو ما يعرف بمدرسة فرانكفورت الفلسفية، إلى بيتر برجر وهويسن وريناتو بوجيولى، أو ما يعرف بفلسفات الطليعة الفنية، وإلى أعمال بارت المبكرة ورؤى إيهاب حسن عن فلسفات الحداثة المتأخرة High Modernism، ومن بريخت وبيكت إلى الشعر الصوتى عند هنرى شوبان، والشعر المجسم عند روبرت لاكس، والفن التكنولوچى عند چون كاچ، ومن ظلال فلسفة الجمال عند كانط إلى نظيرها عند الفيلسوف الفرنسى جان فرانسوا ليوتار ومقابلها عند المنظر الفرنسى جان بودريلار، ومن النقد البنيوى عند بيسلى، إلى النقد التفكيكى عند كريستيفا وبول دى مان، وهى على ذلك أيضا من أوائل الرؤى التى تتناول بالنقد والتحليل التيار الفكرى اليسارى الذى يتزعمه المنظر الأمريكى فريدريك جيمسون ونظيره الإنجليزى تيرى إيجلتون، والذى شكل ما يشبه «الموضة» فكريا ليس فى الغرب وحده ولكن فى مصر والشرق أيضا.

ومن هنا تتبدى أهمية هذه الدراسة للقارئ العربى عامة، والمصرى خاصة، ليس فقط لكونها تشمل معظم التيارات الفكرية والفنية تعريفا وتحليلا ـ مقدمة بذلك أداة فكرية وعلمية تطلع القارئ العربى على أهم التيارات الفنية والثقافية والفكرية المعاصرة فى الغرب ـ وليس فقط لكونها مقدمة لهذا التحليل والتعريف فى إطار من النقد الموجه لأحد أكثر هذه التيارات النقدية نفوذا وأثرا فى الفكر العربى ـ طارحة بذلك أرضية نقدية وفلسفية تمكن القارئ والباحث على حد سواء من إنتاج توازن فكرى ونقدى بين هذه التيارات ـ ولكن أيضا لتجنبها الدقيق الوقوع في أحبال الأجهزة الفكرية والمنطقية التى تنقدها، وتقديمها بذلك مثالا علميا للقارئ أو الدارس على إمكانية المقاومة الفكرية الخالية من أساطير ادعاءات الشمول والكمال والحتمية.

يقول الناقد الإنجليزى بى هايز فى مقاله حول هذه الدراسة:

> بالرغم من أن أكثر الاقترابات حدة أو تطرفا لموضوع ما بعد الحداثة تعترف بوضوح بأن أسسها وقواعدها التى تقف عليها هى أسس وقواعد «جمالية» لا فكرية أو فلسفية، فإن قليلا من المنظرين أصحاب هذه الرؤى استطاعوا أن يلحظوا الفجوة التى خلفتها نظرياتهم بين ما يدعون فيها من موت للإبداع الإنسانى، وطبيعة الإبداع ما بعد الحداثى نفسه، وكأن النظرية والإبداع منفصلان انفصالا، ومن هنا تتأتى أهمية هذا الكتاب، لا لأنه يمثل استثناء واضحا لهذا الوضع فقط، ولكن أيضا لمواجهته بحنكة وقدرة تلك العقلية الأزموية التى أطلق عليها زربرج «العامل ـ بى» ولتحديده وتحليله كنه الإبداع ما بعد الحداثى متمثلا فى حالة «الإبداع الأصل» أو «الإبداع الغفل» التى تطرحها ما بعد الحداثة فى أعمال الكثير من مبدعيها من أمثال الموسيقى والشاعر الأمريكى «جون كاچ». يقدم نيكولاس زربرج فى هذا الكتاب وعيا غير مسبوق بأن هناك شيئا غريبا وغير منطقى في عتامة بعض هذه النظريات؛ شيئا موتويا ومدمرا فى تقديم النظرية ـ بكل ما يفترض فيها من احتمالية وشك ـ وكأنها هى نفسها مصدر الفن ومنبعه[٢].

ومن هذا المنطلق، تعد هذه الدراسة أحد الأركان الفكرية والتحليلية التى قد لا يكون للدارس العربى أو القارئ غنى عنها، فى محاولته استيعاب ما بعد الحداثة الغربية فى تبدياتها الكثيرة والمتنوعة فنية كانت أو ثقافية أو فلسفية. وفى حين أن كثيراً من أعمال ممثلي التيار النقدى اليسارى فى الفكر الغربى المعاصر كالمنظر الإنجليزى تيرى إيجلتون ونظيره الأمريكى فريدريك جيمسون قد ترجمت مرة تلو الأخرى فى مصر والدول العربية، يظل هذا الكتاب غير مترجم للعربية؛ بل وغير معروف فى الكثير من الدوائر الفكرية والنقدية العربية. لهذه الأسباب جميعها آليت على نفسى تقديم هذا العمل إلى العربية وقرائها، أملا أن يساهم ذلك ولو بشكل ضئيل فى إدراكنا لآليات الحركة الفكرية فى عقلية الغرب المعاصر، وأن ينعكس ذلك بدوره

على إدراكنا لآليات وعينا الفكرى والنقدى والفنى فى ثقافتنا العربية المعاصرة نفسها.

هذا وقد اتخذت فى ترجمتى لهذا الكتاب منهجا يعتمد على محاولات نقل المعنى أو الدلالة العميقة للنص الإنجليزى كهدف الترجمة الأساسى، ويفترض حتمية البعد التأويلى فى الاستقبال وإعادة الإنتاج كليهما[٣]. فبدلا من أن أجعل من الترجمة العربية والنص العربى تابعا لأفعال الكتابة الإنجليزية فى خصوصية تراكيبها وتراتب تكويناتها الواضحة، ينقل ما بها من تشكلات وكأنها تكتب مرة ثانية بحروف أخرى، بدلا من ذلك آثرت أن أحتفظ بسلامة التعبير العربى واستقلاله من خلال وضع المعنى المقصود، لا اللغة المكتوبة مباشرة على سطح الورقة، موضع معرفة تأويلية بالسياق الفلسفى والنظرى والثقافى العام لثقافة ما بعد الحداثة ورؤاها ومناهجها كلما استطعت ذلك أو سمح لى به النص الإنجليزى نفسه، وحاولت أيضا فى إضافاتى على مراجع المؤلف، أن أقدم ما يعرّف أو يحلل أو يوضح بعض التعبيرات والأسماء التى استخدمها هذا الكتاب فى أجزائه المختلفة، عسى أن يستطيع القارئ الإمساك بالمعنى المقصود دون عناء منه أو بحث كبير.

**ناجى رشوان**

## الهوامش:

١ ـ

- *Times Literary Supplement,* no, 4754, 13.5.94.

٢ ـ

- P.Hughes, *Comparative studies in Society and History,* Vol. 38, no.1, (1996), pp. 183 - 188.

٣ ـ هذا المنهج فى الترجمة هو ما أراه الأكثر قدرة على النفاذ إلى أبعاد النص المترجم؛ بما يحقق الفائدة الثقافية المرجوة. وقد سبق ظهور ترجمات مهمة تتبنى المنهج نفسه. انظر:

ـ رامان سيلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة د. جابر عصفور، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة آفاق الترجمة، ط٢. مارس ١٩٩٦، ص ١٤ ـ ١٥.

# مقدمة المؤلف

صدرت مؤلفات كثيرة حول ثقافة ما بعد الحداثة فى الآونة الأخيرة، حتى بدت فكرة إضافة كتاب جديد إليها فكرة لا تتسم بالكثير من الحكمة، غير أننا لو أمعنا النظر فى هذه الدراسات والمؤلفات التى تتناول المناخ الثقافى فى المنتصف الأخير من هذا القرن فى أوروبا وأمريكا، لوجدنا أن معظمها قد استسلم لنظرة ضيقة ترى ما بعد الحداثة كـ «أزمة» ثقافية وإبداعية، وتسهب فى ادعائها هذا كثيرا، حتى صار الوقت مناسبا لإظهار المحاور الأرحب والأعمق لما بعد الحداثة.

من ثم تتخذ هذه الدراسة منطلقها من فرضية أساس تفسر التوجه الفكرى الذى يُعرِّف ما بعد الحداثى تعريفا سلبيا، واصفا إياه بـ «السطحية» و«الفصام»، وبأنه توجه نقدى مبنى على قراءات مفرطة فى مباشرتها، ومخلة فى دقتها للرؤى الفلسفية الأكثر جاذبية وتجريدا، تلك التى طرحها بعض الفلاسفة والكتاب الأوروبيين من أمثال بينجامين، وبارت، وبرجر، وبوديلار، وبونيتو - أوليفا، وبورديو، وقد أسمينا هذا التوجه بـ «العامل - بى» "B-effect" نسبة لأسماء هؤلاء الفلاسفة والكتاب، وعرفناه بنزعته السوداوية الأسطورية التى نجدها فى كتابات الكثير من المنظرين الأوروبيين والأمريكيين عن ما بعد الحداثة. فمثل هذا الحماس المحموم الذى عادة ما يظهره متطرفو «العامل - بى» استحوذت عليهم فكرة أن الإبداع المعاصر قد أصابه الحياد والركود، وأنه فى مجمله ذابل غير ذى أثر أو مغزى، هذا الحماس ليس إلا عرضا واحدا لجانب وحيد من جوانب عقلية ما بعد الحداثى، مثله فى ذلك مثل ما تطالعنا به بعض الصحف اليومية والدوريات الثقافية.

فالسطحيون والرجعيون كانوا ولا يزالون جزءا من واقعنا الفكرى والثقافى، ولا أتنبأ بانتهائهم فى المستقبل القريب. إلا أن ذلك لا ينفى التواجد الطاغى للجوانب ما بعد الحداثاتية المعطاء والإيجابية. وإذا لم يستطع الكثيرون من مفندى الإبداع ما بعد الحداثى أن يروا هذه الجوانب، فذلك لأنهم - كما قالت الفنانة الأدائية[1] الأمريكية لورى أندرسن Laurie Anderson «يبحثون عنها فى غير مواطنها». تقول أندرسن: إن من يقول بموت الإبداع الفنى كمن يقول

دون أن يشعر إن هذا الشخص أو ذاك تحديدا قد مات بالفعل إبداعيا»[٢]. من هذا المنطلق، يسعى هذا البحث إلى إثبات أن الطابع الأدبى والفنى ما بعد الحداثى فى أوروبا وأمريكا، لا يمكن استيعابه بصورة مرضية وفقا لتعميمات أصحاب «العامل ـ بى»[٣] دون اللجوء لدراسة واعية لما تطرحه الممارسات الفنية المعاصرة من أبعاد إيجابية خلاقة وعميقة ـ أطلقت عليها اسم «العامل ـ سى» "C-effect"، كالأعمال التجريبية متعددة الأدوات للشاعر والموسيقى الأمريكى جون كاچ، وغيره من المبدعين الطليعيين. ففى الولايات المتحدة، على سبيل المثال، تشمل قائمة هؤلاء الفنانين: لورى أندرسن، روبرت أشلى، فيليب جلاس، ميريدث مونك، فون رانر، روبرت هنرى. وفى أوروبا تحتوى القائمة على الكثير من الفنانين المستخدمين للتكنولوجيا فى فنونهم من أمثال الشاعر الصوتى هنرى شوبان، والمصور الرائد روى أسكوت، وفنانى المواد الألكترونية والمواد المتحركة الذين سجلهم معرض «فرانك بروبر» المسمى «إلكترا» فى متحف باريس للفنون الحديثة عام ١٩٨٣.

وتشمل النسخة الأوروبية من «العامل ـ سى» أيضا هؤلاء الفنانين الذين يحاولون رؤية وتعريف المستقبل من خلال إذابة الماضى والحاضر فى تركيبة فكرية تحاول تعريفهما معا، من أمثال أمبرتو إيكو، وجونتر جراس، وكريستا ولف، وجوزيف بيوز، وهاينر مولر. ويمثل الإنتاج الفنى المشترك بين هاينر مولر وروبرت ولسن بوجه خاص أحد أهم الأدلة التى تشير إلى أن الممارسات الثقافية المعاصرة تتجاوز الآن الحدود الأيديولوجية والجغرافية وحتى الزمانية إضافة إلى تخطيها لحدود اللسان أو اللغة وحدود التكنولوجيا.

ولقد اتخذ هذا البحث روح «التناص العميق» نفسها التى وصفت بها أنّا بلاكيان عملى السابق عن فلسفة الدادائية[٤]، مقدما بذلك طائفة من المناقشات الجدلية المحسوبة حول مغزى ما أراه مجموعة من أكثر التناقضات العلمية الدالة فى دراسة أصحاب «العامل ـ بى»، وما أعده بالدرجة نفسها مجموعة من أكثر الابتكارات الفنية دلالة وإثارة فى إبداعات «العامل ـ سى». وليس علىَّ إلا أن آمل أن تسهم هذه الصفحات فى تشجيع القارىء أن يتخطى، بنظرته الواعية، محدودية رؤى أصحاب «العامل ـ بى» لثقافة ما بعد الحداثى، حتى يصل إلى رؤية تضع كافة الممارسات الفكرية المعاصرة تحت مجهر نقدى مميز. وقد اعتمدت فى مجمل هذه الدراسة على أن تكون إشاراتى موجهة للمراجع الأساسية أكثر منها للمراجع الثانوية، إضافة إلى أننى اعتمدت فى الجزء الأخير من هذه الدراسة على لقاءاتى الشخصية الكثيرة مع الكتاب والفنانين أنفسهم الذين يناقشهم هذا الجزء من الكتاب، وأخيرا، ليس لى إلا أن أقول بأن ثقافة ما بعد الحداثة تحتاج إلى دراسة عميقة وشاملة.

## هوامش المقدمة:

١ ـ الفنون الأدائية "Peforming Arts" المعاصرة، هى فنون تعتمد فى أساسها على التعبير الجسدى الحركى، وهى مستمدة فى غالبها من فنون التمثيل التقليدية كالمسرح والباليه والتمثيل الصامت "Pantomime" والأوبرا، وتنقسم الفنون الأدائية إلى مذاهب وممارسات متنوعة، فمنها ما يجمع بين الأداء الجسدى والتعبير التجريدى ويعرف «بالرقص التعبيرى»، ومنها ما يجمع بين الأداء الحركى والشعر ويعرف «بالشعر الأدائى»، ومنها ما يجمع بين الفن التشكيلى والفعل الجسدى الحركى، ومنها ما يمزج بين الصوت الإنسانى والإيماء الجسدى فى أداء فنى خالٍ من اللغة والكلام. والإشارة هنا موجهة إلى الشعر الأدائى. انظر بهذا الصدد:

- Michael Huxley & Noel Witts (eds), The Twtneieth Century Performance Reader, (London&New York: Routledg, 1996).

- Gerald H. Hinkle, Art as Event: An Aesthetic for Perfoming Arts, (Washington D.C: University Press of America, 1979).

**(المترجم)**

٢ ـ

- Laurie Anderson, Interview With the author, 8 June 1991.

٣ ـ العامل ـ بى "B-effect" فى هذا التعبير يشير ـ كما سيوضح المؤلف فى فصوله القادمة ـ إلى مجموعة محددة من المنظرين المعاصرين (تيرى إيجلتون وفريدريك جيمسون على سبيل المثال) الذين يستمدون نظراتهم النقدية فى ما بعد الحداثة من أعمال فلاسفة ما بعد الحداثة الذين تبدأ أسماؤهم بالحرف "B" (بوديلار ـ بارت ـ بورديو) وبالتالى فتعبير «العامل ـ بى» لا يشير إلى هؤلاء الفلاسفة أنفسهم بقدر ما يشير إلى أعمال هؤلاء المنظرين.

**(المترجم)**

٤ ـ

- Anna Balakian, Review of *Dade Spectrum, The Dialectics of Revolt,* Stephen C. Faster and Rudolf Kuenzli (eds.) (Madison, Wis: Coda, 1979), *L'Esprit Créateur,* 20.3, (Fall, 1980): 99.

# ضد الإبداع أم الإبداع الغفل؟

لدى الأمريكيين رعب خاص من فكرة فقدان السيطرة؛ من السماح للأشياء أن تتخذ مساراتها الطبيعية فى الحدوث دونما تدخل منهم، حتى ليبدو وكأنهم يودون لو يدخلون فى أمعائهم ليهضموا طعامهم بأيديهم، ثم يقذفون بالفضلات خارجهم بأنفسهم.

*وليام باراس*

أستطيع أن أحلل نصا باستخدام الكمبيوتر فأحصل على قائمة بكل الكلمات التى يمكنها أن تشبع منطلقات تجربتى الفنية، ثم أخلق، باستخدام إجراءات عفوية، نصا جديدا أو مساحة نصية محددة تكون لها بدايات ونهايات كثيرة. يستهوينى ويخلب لبى مثل هذا الاقتراب الفنى؛ إذ عبره يصير أى نص أدبى منبعا فكريا لا ينضب برغم توهمنا ثبات أفكاره، وتصير عملية الكتابة ذاتها عملية تخليق وإخصاب فكرى.

*جون كاچ*

تبدو ثقافة ما بعد الحداثة ـ كما يوحى المقتطفان السابقان[1] ـ موسومة بالصراع بين المبدعين والمنظرين الذين يرهبون «فقدان السيطرة» من جهة، وبين من هم ضد التنظير والإبداع بالمعنى التقليدى، أولئك الذين يفضلون مزج القواعد التقليدية بالعمليات العشوائية فى التركيب، أو الذين «يفضلون أن يسمحوا للأشياء أن تتخذ مساراتها الطبيعية فى الحدوث» من جهة أخرى. فقد أضحت أسماء هؤلاء الشعراء المبتكرين، من أمثال باراس وكاچ، مساوية أو شبه مساوية ـ عند بعض المنظرين التقليديين ـ لفوضوية التركيب الأدبى عامة، بل أصبحت حاملة لما يمكن أن يراه هؤلاء المنظرون السوداويون، خاصة فى ظل وجود أزمتى «التمثيل» و«المشروعية»[2]، كعلامة على اضمحلال الفكر الغربى قاطبة.

إلا أن ما بعد الحداثى، كما ألمح كاچ، يملك قدرة مدهشة على استنباط وابتكار خصوبة إبداعية أصيلة بطرق غريبة وغير متوقعة. ومن هذا المنطلق يبدو التمييز الذي طرحه ريناتو بوجيولى، بين حالتى «ضد ـ التخليق» و«قبل التخليق»[٣] فى الثقافة بصورة عامة، نموذجا يمكننا من خلاله البدء فى مناقشة محاور ما بعد الحداثى، ليس فقط فيما يتعلق بتلك الصفات السلبية المحيدة التى تسهم فى ادعاء حالة «ضد ـ الإبداع»، وربما أضفت وحالة ضد ـ الفكر أو ضد النظرية، بل أيضا فيما يتعلق بالتبديات الخلاقة من التجريب الفنى «الخلاب» التى تشهد بتغلغل حالة «قبل ـ الإبداع» أو الإبداع الغفل فيما تطرحه ما بعد الحداثاتية من أعمال فنية ربما تبدو للوهلة الأولى سلبية الوقع، إلا أنها مع النظر الدقيق تفصح عن معان فنية غاية فى العمق والإيجابية. وفى حين لا يشك الكثير من الكتاب والمبدعين ما بعد الحداثيين، الذين تشكل أعمالهم حالة الإبداع الغفل أو الـ «قبل إبداع»، فى المقدرة الفنية الإيجابية التى أنضجها عصرهم، لم يعترف كثير من منظرى ما بعد الحداثة، إلا مؤخرا، أن قضايا ما بعد الحداثة وأزماتها ليست بالقتامة والحتمية التى افترضتها نظرياتهم من قبل، فعلى سبيل المثال يقوّم المنظر الأمريكى فريدريك جيمسون تحفظاته السابقة حول خصوصية إبداع ما بعد الحداثة فى لقاء له مع الناقد أندرس ستيفنسن فى عدد ديسمبر/ يناير ١٩٨٦ ـ ١٩٨٧ من الدورية الثقافية فلاش آرت "Flash Art" مشيرا إلى أن إبداع ما بعد الحداثة الفنى والفكرى ربما يكون فى واقعه مستكشفا لأعماق ومساحات فنية وفكرية جديدة وأصيلة. يقول جيمسون:

> من الخطأ أن نعيد كتابة قائمة التيارات الفنية والفكرية المعاصرة مرة أخرى محاولين ـ بمناهج اليسار المعتادة ـ أن نحدد أيها يمكن أن يكون تقدمياً؛ ذلك أن أزمة ضيق المساحة لا يمكن أن تحل إلا من خلال ابتكار مساحات جديدة[٤]

إضافة إلى ذلك يقر جيمسون بأن الكثير من المبدعين الأمريكيين ما بعد الحداثيين قد استكشفوا، وما لبسوا أن اكتشفوا، ما هو غاية فى الأصالة والإبداع فى الفنون التقليدية والفنون المستخدمة للتكنولوجيا المعاصرة كليهما. يقول جيمسون

> يمثل كل من وراهول ونايك أحد ملامح ما بعد الحداثى الرئيسة؛ ذلك أن أعمالهما تسمح للقارىء بأن يضع يديه على شىء موجه، وأن يعيش تكوينا فنيا محددا، ومن ثم تصبح ممارساتهما الفنية بالضرورة ممارسات أصيلة وجديدة؛ فقد استطاعا، كلاهما، أن يكوّنا مساحة كاملة من الفعالية الفنية الخالصة، ثم استطاعا بعد ذلك أن يحتلا تلك المساحة باقتدار[٥]

وهكذا يشارك جيمسون بوجيولى ـ إلى حد ما على الأقل ـ فى تعرفه على جدة وأصالة التجريب الفنى الذى تمثله حالة الإبداع الغفل أو قبل ـ الإبداع فى ما بعد الحداثة، وفى تعرفه على أن هذا البعد التجريبى الفنى لم يستوعب فى كامل خصوصيته وتفرده وجدته وعمقه.

يصف الكاتب والشاعر صمويل بيكت Samuel Beckett مثل هذه الأعمال التجريبية بأنها «منعشة فى غرابتها»[٦]. أما الفيلسوف الألمانى والتر بنجامين، فيرى حالة الإبداع الغفل هذه

وفق قدرتها على استقراء «حاجات فنية لا يمكن إدراكها كاملة إلا فى وقت لاحق»[٧].

وبالأسلوب نفسه يعرِّف رولان بارت حالات الابتكارات الفنية متعددة الأدوات "Multimedia"[٨] بأنها «تولد على المستوى التقنى وعلى المستوى الزمنى، وحتى على المستوى الجمالى» قبل أن يسمح لها تطورها الطبيعى أن «تولد على مستوى النظرية»[٩] بوقت كبير.

أما إذا عدنا إلى كتابات جيمسون؛ فالأمر الداعى للسخرية أنه لا يبدو ـ رغم كل ذلك ـ راغباً فى الاعتراف بأن حالات الإبداع الغفل أو الـ «قبل ـ إبداع» التى أفرزتها ثقافة ما بعد الحداثة تستطيع ـ وهى قادرة ـ الانتقال من مرحلة الـ «قبل ـ إبداع» أو الإبداع الغفل إلى مرحلة الإبداع؛ فجيمسون يرى أن فن ما بعد الحداثة سيظل فى حالة من المراهقة الإبداعية أبد الدهر، إذ إن ما بعد الحداثة ـ وفقاً لمنطقه ـ لا تستوى بداهة مع فكرة النضج أو الدوام، أو مع أى طموح للوصول إلى درجة ما من الضخامة أو المأثورية الفنية، وعلى ذلك يستنتج جيمسون فى تأملاته للنصوص ما بعد الحداثية بوجه عام وللنصوص المرئية بوجه خاص:

> إن مناقشة أىٍّ من هذه النصوص ما بعد الحداثية هو فى ذاته فعل يمنحها استمرارية ومأثورية من مبادئها التخلص منهما، ومن ثم يواجه الناقد، الذى من المفترض أن عليه دراسة وتحليل هذه النصوص، معضلة لا حل لها؛ ففى اللحظة التى يبدأ فيها هذا الناقد تحليل أحد هذه النصوص المرئية، فإنه فى الواقع يمارس عليها عنفاً جماً، إذ بفعله ذلك ينتزع منها قسراً بعضاً من مؤقتيتها وغموض شخصيتها، ويحولها إلى أعمال مركزية مأثورة، أو على الأقل أعمال تحتل مكانة خاصة[١٠].

## هوامش:

١ ـ

- William Burroughs, *Dead Fingers Talk*, (London: John Calder, 1963), 20.

جميع الإشارات القادمة لهذا المرجع ستظهر فى متن الدراسة.

- John Cage, interview with the author, *Eyeline* (Brisbane), no,1 (May, 1987):7.

يشير كاچ فى هذا المقطع إلى عمله المسمى «وسطيات الخمسين بالمائة» الذى خلقه من نصوص للكاتب جاسبر جونز، وقد نشر جزء من هذا العمل مع المقابلة السابقة.

٢ ـ

تتلخص قضيتا التمثيل "Representation"، والمشروعية "Legitimation" فى رفض ما بعد الحداثة لفكرتى الإجماع "Consensus" والسردية "Narration" فى عمليات تلقى وإنتاج المعرفة الإنسانية. فبعد أن كان مبدأ «الإجماع» على استنتاج علمى هو أحد أهم الأسس

التى تقول بمشروعية أو «قانونية» هذا الاستنتاج إبان مرحلة الحداثة، شككت ما بعد الحداثة فى مشروعية هذا المبدأ ذاته، قائلة بأن تعدد الموافقة على استنتاج ما لا يعنى بالضرورة أنه «حقيقى»، وبأن الإجماع على رفضه لا يعنى بالضرورة أنه «زائف»، ومن ثم شككت ما بعد الحداثة فى قدرة هذا المبدأ على معرفة الحقيقة، إذا ما وجدت، وبالتالى فى قدرته على إضفاء المشروعية المطلوبة.

وقد عَرَّفَتْ ما بعد الحداثة المعرفة التى ساد فيها هذا المبدأ إبان الحداثة بأنها معرفة «سردية» فى أساسها، تتوازى فى بنياتها السردية الصغيرة مع البنيات السردية الضخمة التى أنتجتها وشكلت جذور العقلية الجمعية عند الأمم والشعوب الأوروبية الحداثية.

وعلى هذا الأساس رفضت ما بعد الحداثة فكرة أن تستطيع بنية فكرية ما، أو وحدة منطقية ما، أن «تمثل» عددا معينا من البنيات أو الوحدات الفكرية الأخرى أيا كان قدر التشابه بينها؛ إذ إن ذلك يشير إلى مبدأ الإجماع المرفوض، الإجماع على إمكان تمثيل شخص واحد أو بنية واحدة لعدد ما من الأشخاص أو البنى. ومن جهة أخرى يحاول مثل ذلك المبدأ تقليد نوع العلاقات السردية الهرمية التى يراها ما بعد الحداثيين أقرب للتعبير عن علاقات القوة والسيطرة منها إلى التعبير عن الحقيقة وعلاقاتها.

انظر

- Jean François Lyotard, The Postmodern Condition: A Report on Knowledge, Translated to English by Geoff Bennington and Brian Massumi, (Manchester Eng. Manchester University Press, 1984).

- Charles Jencks, ed, The Postmodern Reader, (London: Academy Editions, 1992).

- Thomas Docherty, Postmodernism: A Reader, (London: Harvester Wheatsheaf, 1993).

**(المترجم)**

٣ -

- Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde,* Trans: Gerald Fitzgerald (Cambridge: Harvard Univ. Press, 1968), 136-37

جميع الإشارات المقبلة لهذا المرجع ستظهر فى متن الدراسة.

٤ -

- Fredric Jameson, Interview With Anders Stephenson, *Flash Art* (International Ed.), no. 131 (Dec. 1986/ Jan. 1987): 72.

٥ ـ

- Fredric Jameson, *Flash Art*, 72.

٦ ـ خطاب من الكاتب والشاعر صمويل بيكت Samuel Beckett للمؤلف بتاريخ ١٩٨١/٤/١٨ يعلق فيه على أعمال بعض الشعراء الصوتيين مثل هنرى شوبان وبرنارد هايدسيك، نشر فى الدورية الثقافية Stereo Headphones، عدد ٨، ٩، ١٠ عام ١٩٨٢ باستراليا.

٧ ـ

- Walter Benjamin, The Work of Art In the Age of Mechanical Reproduction, 1936, in *Illuminations*, Trans. Harry Zohn, (1955; rpt., Glasgow: Collins, 1979),239.

جميع الإشارات المقبلة لهذا المرجع ستظهر فى متن الدراسة.

٨ ـ ينقسم التعبير "Multi-media" إلى جزءين: بادئة Multi وتشير إلى التعدد والتنوع، وmedia صيغة الجمع لـ "medium" بمعنى وسيط أو وسيلة ـ غالباً ما تستخدم للإشارة إلى وسائل الإعلام عامة كالإذاعة والصحافة والتليفزيون.. إلخ، أما فى هذا السياق فهى عادة ما تشير إلى تعدد الأدوات أو الوسائل أو التقنيات أو المواد المادية المستخدمة في تكوين عمل فنى ما؛ كاستخدام تقنيات التصوير والطبع والرسم فى إنتاج قصيدة مكتوبة بواسطة الكمبيوتر، مثل بعض أعمال الشاعر الأمريكى تشارلز برنستين Charles Bernstein، أو كاستخدام تقنيات النحت والعمارة والزراعة الحدائقية فى «قصيدة معمارية»، كما نجد فى أعمال الشاعر الأسكتلندى إيان هاملتون فنلى Ian Hamilton Finlay. انظر على سبيل المثال:

- Charles Bernstein and Suan Be, The Nude Formalism, (Los Angles: Sun & Moon Press, 1989)

- Yves Abrioux, Ian Hamilton Finlay: A Visual Primer, (London:(Reaktion Books, 1992) Second Edition.

**(المترجم)**

٩ ـ

- Roland Barthes, "The Third Meaning," in *Image, Music, Text*, Trans. Stephen Heath (Glasgow :Collins/ Fontana, 1977), 67.

١٠ ـ

- Jameson, *Flash Art*, 72.

# الفن المأثورى والفن اللامأثورى

غالبًا ما أتساءل: لماذا يجب أن يوصف إبداع ما بعد الحداثة وصفا مسبقا بغموض الشخصية واللامأثورية والمؤقتية؟ إن الثقافة العالمية لا تُغَرِّب فنانى ومبدعى ما بعد الحداثة بقدر أقل مما تُغَرِّب به النظرية الثقافية منظرى ما بعد الحداثة ومفكريها من أمثال جيمسون نفسه. بهذا المنطق يصير جيمسون ضحية مقولاته النظرية ذاتها، تلك المقولات التى أدمنت ما يسميه الشاعر الأمريكى وليام باراس «بلاغة الكلمة» وسلطتها التى غالباً ما تقود تابعها إلى إفراز «عادة كلامية لا بطولة فعلية»[1] أى إن جيمسون - بشكل أكثر صراحة ومباشرة - قد أضلته بُصلته النظرية؛ فبعد أن آمن منذ زمن بعيد بأسطورة أن ثقافة ما بعد الحداثة هى بالضرورة ثقافة مؤقتة خالية من التميز والمأثورية، بدا فى حيرة من أمره حين واجهته أعمال فنية ما بعد حداثية مقاومة لمثل هذه التصنيفات. وما يزيد الأمر عجبا هو أن جيمسون نفسه قد حذر القارىء مراراً فى كتاباته المبكرة من هذه الأزمة بعينها مشخصا - على ما يبدو - مرضه اللاحق، ومحذرا من «النظم المنطقية الكلية» ومن «سجون الكتب الفوكوية»[2] التى لم يلبث أن صار هو نفسه لها مثالاً. يقول جيمسون:

> للدرجة نفسها التى يعتقد بها المنظر - إثر بنائه لجهاز منطقى مخيف الإحكام - أنه قد أنجز مكسباً فكرياً فعالاً، تزيد خسارته فداحة وضراوة؛ إذ حينئذ يفقد فكره قدرته التساؤلية على النقد الجذرى، وتُهمَّش لديه دوافع التمرد والتحدى، إضافة إلى دوافع التغيير الاجتماعى، وكل ذلك فى مقابل النموذجية المنطقية التى تمنحها له الآلة المنطقية ذاتها[3].

تبدو الافتراضات المنغلقة لجهاز جيمسون المنطقى وقد منعته من إدراك عوامل الاستمرارية والمأثورية والتميز التى يطرحها فن ما بعد الحداثة. حقاً فى مواجهة مثل هذه النموذجية المنطقية التى تقدمها آلته النظرية قد يبدو أنه حتى «دوافع التمرد والتحدى» العميقة والمثيرة لحركات الطليعة الفنية تلك التى أفرزتها الحداثة هى الأخرى - مثل نظيراتها فى ما بعد

الحداثة ـ هامشية وغير ذات مغزى. فبدلا من إمعان النظر فى أطروحات الفيلسوف الألمانى والتر بينجامين ـ على سبيْل المثال ـ حول طموحات الداديين[٤] لبناء «نوع فنى جديد» ـ تلك الأطروحات التى نلمح لها صدى واثقاً فى تجارب «نام جين بايك» وغيره من مبدعى ما بعد الحداثة الذين يصر جيمسون على وصف أعمالهم بالمؤقتية وانعدام الشخصية.. إلخ ـ بدلا من ذلك، يرفض جيمسون الفلسفة الدادية قاطبة ويصفها بقوله: "ذلك الاضمحلال المسف للممارسة الفنية الدادية"[٥] مبرراً بذلك موقفه المضاد لما بعد الحداثى، ومحققاً فى الوقت ذاته ذلك الذى حذر القارىء منه مراراً؛ ألا وهو أن تتحول الرؤية النظرية إلى جهاز منطقى جامد.

## هوامش:

١ ـ

- William Burroughs,<u>Word Authority More Habit Forming Than Heroin</u>, San Francisco Earthquake 1.1 (Fall 1976): 25.

٢ ـ نسبة للمؤرخ والفيلسوف الفرنسى ميشيل فوكو Michel Foucault (١٩٢٦ ـ ١٩٨٤) والتعبير يشير إلى الانغلاق الفكرى والمنهجى.

**(المترجم)**

٣ ـ

- Fredric Jameson, *"Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism"*, *New Left Review* no, 146, (July/ Aug. 1984):27.

٤ ـ نسبة إلى الدادية "Dada" وهى حركة فنية وشعرية بدأها الشاعر والفيلسوف الألمانى هيوجو بول فى سويسرا عام ١٩١٦، وقد أطلق عليها هيوجو هذا الاسم مشيراً إلى الأصوات البدائية التى يصدرها الطفل فى أول مراحل حياته دا.. دا... دا. وربما تتلخص الفلسفة الفنية الدادية فى رفضها المبدئى لكل النظم، اجتماعية كانت أو سياسية أو اقتصادية، وفى رفضها للفلسفة المادية التى شكلت القاعدة الأساسية لمجمل عمليات التحديث العلمى والتقنى فى أوروبا ما بعد عصر النهضة، مشيرة إلى أن فكرة «النظام» هى فى ذاتها مضاد للجوهر الإنسانى، وإلى أن الفلسفة المادية ما هى إلا تجل لدوافع إنسانية مصطنعة، وعلى الفن من هذا المنطلق، أن يحاول النفاذ للبداهة الإنسانية البدائية فيعليها فوق ما اصطنعه الإنسان من صفات متكلفة تقود إلى الحروب والدمار. من أعلام الدادية هانز رايختر، ريتشارد هيولسانيك، هانز آرب، مارسيل دوتشامب، تريستان تزارا، وهم جميعاً شعراء وفنانون تشكيليون.

انظر:

- Dawn Ades, Dada and Surrialism, in: Concepts of Modern Art, Nichos Stangos, (ed,), (London: Penguin Books, 1991).

**(المترجم)**

٥ -

- Fredric Jameson,"Hans Haacke and the Cultural Logic of Postmodernism," in *Hans Haacke: Unfinished Business*, (ed.) Brian Wallis (ed.), (New York: New Museum of Contemporary Art, 1986);38.

# إيجلتون وزيف النظرة القيامية السوداوية

تحتوى رؤية تيرى إيجلتون لثقافة ما بعد الحداثة النوع نفسه من التناقضات المنطقية التى أشرنا إليها في مناقشتنا السابقة لرؤية جيمسون، ففى حين يرفض إيجلتون رفضا منطقيا مقنعا التيار السوداوى القيامى فى الكتابات التنظيرية لما بعد الحداثة، يقع هو نفسه فريسة هذا النوع نفسه من الفكر السوداوى الحتمى عندما يضيق صدره وينفد صبره فى مواجهة بعض الملامح ما بعد الحداثية الأكثر إثارة واستثارة.

فى البداية يقول إيجلتون:

> نعم إن أيديولوجيا التمثيل برمتها تعانى أزمة حقيقية، إلا أن ذلك لا يعنى أن البحث عن الحقيقة قد توقف، على العكس تماما، ما بعد الحداثة ترتكب خطأ تشاؤميا مبدئيا فى اعتقادها بأن دحض هذا النوع بعينه من المعرفة التمثيلية يعنى موت الحقيقة ذاتها، مثلها فى ذلك مثل خلطها بين تحلل أنواع محددة من أيديولوجيات الذات التقليدية واختفاء الذات الإنسانية نفسها، ففى الحالتين كلتيهما قد بالغت كثيرا فى تقييم علامات الموت أو الاختفاء[1]

وبالرغم من دفاعه هذا عن مابعد الحداثى، يقع إيجلتون فى الخطأ الذى يحذر منه، فيخلط بين ثمرة عطنة والشجرة برمتها حين يرفض عمل " كارل أندر" المعروض فى متحف "التيت" بلندن دون أن يكلف نفسه مجرد ذكر اسم صاحبه، ثم يصفه بأنه ليس إلا «كومة من الطوب» وعلى أساس حكمه هذا يحكم على ثقافة ما بعد الحداثة برمتها فى المقتطف المبالغ التالى:

> إن التبديات السطحية التى لا تحمل أية بصمة أسلوبية أو بعدا تاريخيا، تلك التى تقدمها ثقافة ما بعد الحداثة، لا يمكن أن تكون رموزا مشيرة إلى غربة أصحابها عن العالم، ذلك لأن فكرة الغربة تنطوى ضمنا على حلم بالتفرد والتميز وهو ما لا تستطيع ما بعد الحداثة فهمه، فتلك التبديات الفنية المسطحة الجوفاء لا ترمز إلى غربة أو تغريب، إذ لم يعد هناك ذات تغترب أو عالم خارجى تغترب عنه هذه الذات، وهى على ذلك لا تحمل رفضا منطقيا للتميز والتفرد

بقدر ما هى متجاهلة ومتناسية لهما. (الرأسمالية والحداثة-٦١).

يبدو هذا القول مخلا فى منطقه بصورة مضحكة؛ إذ كان على إيجلتون ألا يتبع الكليشيهات التى تتشدق بسطحية فكر ما بعد الحداثة وفنها بهذه الدرجة من الحرفية واليقين. فكما أشار رولان بارت فى مقاله "الصورة" (١٩٧٨) إلى أن الأحكام الكلية المعممة تنبثق غالبا من «منظومات فكرية مكتملة" أو من تكوينات منطقية تدعى ذاتية الشمول، ثم تصير نفسها سجينة النظرة المقعرة التى تشكلها هذه النظم، وبالرغم من أنها تبدأ غالبا بداية "تمنحها فعلا مؤثرا ضد الغباء" ينتهى بها الأمر أن "تصبح هى نفسها أسير هذا الغباء"[٢]

ومن ثم يصل بارت إلى القول بأنه "بمجرد أن تشرع هذه التنظيمات الفكرية فى الانغلاق تصير غباء، وعلى المتأمل حينئذ أن يحمل أمتعته إلى مكان آخر". وعلى حين أن كتابات بارت المتتابعة تتفادى بشكل مثير ومنعش الانغلاق داخل منظومتها الفكرية، ضاربة بمعول تلو الآخر أية تلميحات تشير إلى احتمالات التقوقع داخل أجهزتها، يبدو إيجلتون وجيمسون وغيرهما من نقاد ما بعد الحداثة أقل مرونة ودعة فى أطروحاتهم. يصف الفيلسوف الفرنسى جان فرانسوا ليوتار مثل هؤلاء النقاد بأنهم " يضيقون الخناق على أنظمتهم الفكرية التى صنعوها، وفى فعلهم ذلك يخنقون أنفسهم"[٣]

## الهوامش:

١ -

- Terry Eagleton, "Capitalism, Modernism and Postmodernism", *New Left Review*, no 152, (July/ Aug 1985) ,70.

جميع الإشارات لهذا المرجع ستظهر فى متن الدراسة.

٢ -

- Roland Barthes," The Image," in *The Rustle of Language*, Richard Howard (trans.) (New York: Hill and Wang, 1986), 351.

٣ -

- Jean Francois Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, (Trans.), Geoff Bennington and Brian Massumi, with forward by Fredric Jameson (Manchester. Eng: Manchester University Press, 1984), 55-66.

جميع الإشارات لهذا المرجع ستظهر فى متن الدراسة.

## تقديم "العامل ــ بى"

تمثل اختلاطات وتناقضات كل من جيمسون وإيجلتون أمام خصوصية وتعقد ما بعد الحداثة عرضا من أعراض التفشى الحزين لفيروس نظرى قد أسميته فى الصفحات السابقة «العامل ـ بى»، وعرفته بأنه الإحساس الكوارثى بوجود أزمة نقدية وإبداعية أسسته رؤى أقل جمودا وحتمية لمنظرين معاصرين من أمثال برجر، وبونيتو أوليفا، وبيسلى، اعتمادا على كتابات بعض الفلاسفة والكتاب الأوروبيين من أمثال برخت، وبيكت، وبارت، وبوديلار، وبورديو. وتقول هذه الأسطورة باختصار: «إن الخطاب الذى تقدمه ما بعد الحداثة عن الماضى أو عن الحاضر أو عن المستقبل، بأنواعه كافة، هو خطاب «حتمى حتمى الفشل»[1] وإن كل كائن ما بعد حداثى، شاعرا كان أو معلما أو عالما أو همجيا، مكتوب عليه/ عليها أن يحيا/ تحيا فى حاضر «بلا مستقبل» كما يقول الهمجيون، أو فى حاضر -كما يقول جميسون: «قد فقد فى دوامة ما بعد حداثيته أى إحساس بالمستقبل» وآمن «بأن شيئا لن يتغير وبأنه ليس هناك أمل يرتجى»[2] يشترك الفيلسوف الفرنسى جان بوديلار فى صنع هذه الأسطورة بشكل أكثر نعيا ومأساوية حين يعرِّف ما بعد الحداثة فى مقال له بعنوان «عام ٢٠٠٠ لن يأتى أبدا» بأنها مناهضة لفكرة المعنى أساسا. يقول بوديلار: «كل واقع وفعل معاصرين، أيا ما كان كنههما تاريخيا أو سياسيا أو ثقافيا، تمنحهما صفاتهما الإعلامية الكامنة فيهما والمشتتة لتكوينهما طاقة حركة تعمل على لفظهما من مداريهما الأساس وفضاء معنيهما الحقيقى، وتدفع بهما إلى فضاء شبيه[3] يفقدان فيه كل معنى لهما بقدر ما يفقدان فيه كل قدرتهما على العودة إلى فضائهما الحقيقى»[4].

فبعد أن أسس بوديلار لفكرة أن الخبرة ما بعد الحداثية تمنح كل واقع وكل فعل طاقة حركية تعمل على تعجيل وتدمير أى معنى تاريخى لهما، يعود قائلا بأنه فى اللحظة ذاتها التى يحدث فيها ذلك، تمارس لامبالاة العامة من الناس «قوة صامتة» تعمل على إبطاء وتحييد كل الإحساس بالتاريخ يقول، بوديلار:

هنا يقف التاريخ وقد رأينا ـ لا بالعنوة والقسر، ولا برغبة الناس، ولا بأحداث

حقيقية تعين جموده، بل بتبطئته وتغبيته ولا مبالاة العامة من حوله ـ قد رأينا كيف لم يعد التاريخ قادرا على استباق ذاته، على التنبؤ بنهايته وتحديد انتهاءاته، فقد دفن التاريخ ذاته فى أكثر فاعلياته حضورا وتأثرا، حتى تفجر فى الزمان الحاضر والمكان الحاضر. وأخيرا ليس لنا حتى أن نتحدث عن انتهاء التاريخ، إذ لم يعد لدى التاريخ وقت لكى يصل لنهايته، فعندما تعجل فاعلياته تعجيلا يرتخى تقدمه ارتخاء حتميا يفضى به إلى مرحلة سبات يتلاشى فيها بكامله، كالضوء الذى يناهض كتلة من العتمة متزايدة الكثافة[٥].

## الهوامش.

١ ـ

- Samuel Beckett, *Watt*, (1953; rpt., London: John Colder, 1963),61

٢ ـ

- Jameson, *Flash Art,* 73.

٣ ـ ينقسم التعبير "Hyper-Space" إلى جزءين: بادئة "Hyper" بمعنى زائد أو فوقى، و"Space" بمعنى فضاء أو مساحة، ويستخدم هذا التعبير عادة للإشارة إلى بعض إمكانات برامج الكومبيوتر، حيث يستطيع المستخدم، بالضغط على مساحة معينة من الشاشة ذات لون مختلف، الوصول لمساحات أخرى مختبئة خلفها أو فوقها.

«المترجم»

٤ ـ

- Jean Baudrillard, "The Year 2000 Will Not Take Plac", Trans. Paul Foss ank Paul Patton, in *Future Fall: Excursions into Post-Modernity,* ed., E.A. Grosz et al. (Sydney: Power Inistitute of fine Arts, 1986), 19.

٥ ـ

- Baudrillard, The Year 2000 ..., 20-21

# تقديم "العامل ـ سي"

ربما يجب علينا، ونحن في هذا المنعطف، أن نمعن النظر من جديد في البنية المنهجية المضادة التي تطرحها القيم العقلية والجمالية لما بعد الحداثة،[1] تلك التي أسميناها سابقا بـ «العامل ـ سي» ومثلنا لها بأعمال الموسيقي والشاعر جون كاج. يبدو منطق «العامل –سي» كما تمثله كتابات كاج محصنا ضد افتراضات «العامل ـ بي» بصورة تدعو إلى الإعجاب بالدرجة نفسها التي يبدو فيها مصرا على عمق وصلاحية وقيمة الإبداع ما بعد الحداثي في تشكلاته التكنولوجية والتصورية المتنوعة، التي يعرفها المفكر الفرنسي جان فرنسوا ليوتار بأنها «توجهات جديدة» و «قيم جديدة» و «قواعد جديدة» في ممارسة «لعبة اللغة» التي تشكل وعينا الإنساني ("الوضع ما بعد الحداثي" ـ ٥٣). فبينما يربط كل من جيمسون وبوديلار فن المعمار ما بعد الحداثي وتأثير وسائل الإعلام، بلا مبالاة العامة واستغبائهم وبأزمتي التمثيل والتصور، يشير كاج إلى أن الإبداع المعماري والتقني والتكنولوجي الذي أنضجته ثقافة مابعد الحداثة يطمح لصنع حالة عامة من التنوير والتقدم الإنساني، مقدما أشكالاً إيجابية جديدة من التمثيل وإمكانات جديدة للتصور والتجريد. يقول كاج: "مانحن إلا متشرنقون بما نستخدمه من وسائل وأدوات تعيد صياغة عقولنا وتعيد ولادتنا فتقربنا بذلك إلى بداهاتنا"[٢]. ربما تتبع أطروحات كاج واستنتاجاته، كما ألمح هو نفسه في كتابه "عام يبدأ من يوم الاثنين"، من صفة شخصية يعتبرها مخلِّصة و «منجِّية» ألا وهي «التفاؤل»[٣].

إلا أن أطروحاته واستنتاجاته ليست مجرد توكيدات ساذجة لمديني أخذته عاطفة التسامي فراح يملأ العالم زهورا، بل هي استنتاجات وأطروحات واحد من أكثر نقاد وفناني الثقافة المعاصرة دراسة وروية. ففي حين يبدو الكثير من المنظرين المساهمين في تكوين «العامل–بي» أسرى المقولات الجاهزة المبسطة في الكتابات الثقافية المعاصرة حتى أنهم آمنوا فعلا بموت الإبداع والتاريخ والمعنى، في حين ذلك يشكل وعي كاج وإصراره على معطائية وإيجابية أعمال معاصريه من الكتاب والفنانين دافعا له لإعلاء إبداعات ما بعد الحداثة، التي لا تتوقف عن إنتاج إمكانات مستحدثة للبدء وإعادة البدء.

يقول كاچ مقدما لفلسفته الإبداعية عامة:

> عندما يفكر أحدنا في المجتمع الإنساني ككل في أية لحظة معينة من الزمن، يميل بشكل شبه فطرى لأن "يعتقد" بأن الأشياء "ثابتة" جامدة لا تتحرك أو تتغير. هذا "الثبات" المتوهم، ما هو إلا فعل إجرائي اختلقه "الفكر" كي ما يبسط به عملية "التفكير"، وإذا قلنا إننا ندرك الآن كم التعقد الداخل في عملية التفكير، فإننا نقول أيضا، إن عقولنا ذاتها لا تتوقف عن الحركة والتغير، حتى تصل بنا إلى فهم شجاع قادر على رؤية الأشياء في ديمومة حركتها وتغيرها، فالحياة نفسها ماهى إلا ثورة من التغيير والحركة.[٤]

يعرِّف كاچ مثل هذا "الفهم الشجاع" بالإشارة إلى كتابات المعمارى بوكمنستر فولر الذى يراه كاچ ـ دون غيره من المنظرين ـ "كأحد أهم من يدركون الوضع العالمى المعاصر فى كليته بوضوح شديد وكأحد أهم من يقدمون رؤى منهجية تامة النضج تهدف إلى استقطاب تركيزنا بعيدا عن التشاؤمية" والمواتية "لتركزه على كل ماهو" حيواتى "مبشر"[٥]، فيستنتج كاچ ملخصا رؤى فولر التى تدعو بإمكان "مضاعفة وعدالة توزيع ثروات العالم حتى تشبع حاجات الأفراد فى كل مكان" أن قيادة المجتمع الإنسانى يجب أن تتسم بالجذرية، والشمولية والمعمارية فى الفعل، مضيفا: "إنما أعنى "معمارية" بالمعنى الذى طرحه بوكمنستر فولر نفسه، أى كـ «تصميم شمولي متسع لحل المعضلات»[٦]. إلا أن منهج كاچ المجازى المعطاء فى توظيف مصطلح معين غالبا ما يجد نظيرا مقابلا له فى مؤلفات أصحاب "العامل-بى" النظرية، كما هى العادة فى معظم كتابات كاچ. على سبيل المثال، يعتبر بوديلار عمارة ما بعد الحداثة أقرب إلى تفاهة الأسواق الباريسية منها إلى المشاريع الفكرية الكونية التى يطرحها فولر. فبعد أن رأى المراكز التجارية تحت -الأرضية فى "لى آل" الفرنسية كنماذج معبرة كل التعبير عن مابعد الحداثاتية يصفها بأنها "نعوش حجرية تحت-أرضية" وبأنها "متاحف الحضارة المعاصرة" صممها وبناها من استطاعوا أن يتنبأوا بـ "الرعب القادم" فتركوا ما يشير إليه "لأجيال ما بعد الكارثة" أما جيمسون فيرى معمار ما بعد الحداثة والحداثة المتأخرة كعرض من أعراض اضمحلال حضارى مزمن. فانتشار ما يدعوه بـ "الصناديق الزجاجية المترهلة" بمعظم المراكز المدنية فى العالم، يشهد على مايدو بأن «الحداثة العليا قد ماتت ودفنت للأبد، وأن إبداعاتها التشكيلية قد نفدت نفادا كاملا ، وأن أحلامها الأفلاطونية غير قابلة للتحقق على الإطلاق».[٨]

## الهوامش:

١ -

جون كاج هو أحد أشهر الفنانين التجريبيين المعاصرين فى الولايات المتحدة، عرف بتجاربه الفنية الأدائية التى تجمع بين الموسيقى الأوبراوية وغير الأوبراوية، والفنون الكتابية كالشعر والنثر والقصة.. وهى تجارب فنية تتحدى المفاهيم السائدة والتقنيات التقليدية لكل من هذه الفنون بقدر تحديها للفواصل التصورية القائمة بينها. له الكثير من الأعمال التنظيرية والأدبية، منها على سبيل المثال:

- John Cage, Silence: Lectures and Writings (Middletow, com.: Wesleyan University press, 1961)

- John Cage, A Year from Monday. New Lectures and Writings, (Middletown, conn:, Wesleyon University Press, 1967)

* John Cage, M. Writings *62 - 72* (Middletow, conn.: Wesleyan University Press, 1973)

* John Cage, Empty Words. Writings *73 - 78.* (Middletow, conn.: Wesleyan University Press, 1974)

* John Cage, (ed.) Richard Koswanets (1970), (New York: pages Publishers, 1974)

وقد عرفت تجارب كاج أيضا باعتمادها مفهوم «المصادفة» أو عمليات التصادف التركيبى كأحد المصادر المهمة فى بناء العمل الفني، بالرغم من محاولات كاج الدائمة و الكثيرة لوضع منهاج آلي مسبَق تتم عليه جدولة هذه العمليات بشكل متراتب، كأن يحدد لكل قصة أيما كان طولها أو قصرها دقيقة واحدة فى الأداء العملى، ويعد مبدأ الأداء "Performance" نفسه أحد الأركان المهمة فى رؤية كاج الفنية كما يشير هو نفسه فى محاضراته الكثيرة المذكورة عاليه، لارتباطه بتشكيل المصادفة ووجودها كمعلم يراه كاج حتمياً فى الفعل التركيبى للعمل الإبداعى. انظر على سبيل المثال:

* Caluin Tomkins, The Bride and the Bachelors*: Five Masters of the Avant-Garde,* (New York: penguin Books, 1976).

* Richard Kostelanetz (ed.), Aesthetics Contemporary, (New York: Prometheus Books, 1978).

* Marjorie perloof, The Poetics of Indetermancy: Rimboud to Cage, (New Jersy: Princeton University Press, 1981).

**(المترجم)**

٢-

- John Cage, *A Year From Monday,* (1969; rpt., Middletown, Conn.: Wesleyan Univ. Press, 1979),164.

٣-

- *Cage, A Year From Monday,X.*

٤-

- Cage, *A Year From Monday*, 166

٥-

- Cage, *A Year From Monday*, ix

٦-

- Cage, *A Year From Monday*, 165

٧-

- Baudrillard, *The Year 2000,*25

٨-

- Fredric Jameson, Foreword to *postmodern condition,* by Lyotard, xvii.

# استكشاف ومواضعة الفضاء الشبيه:
# جيمسون وكاج

تبدو رؤى جيمسون حول فن المعمار ما بعد الحداثى مغلفة بهراء بوديلاري النزعة حول ما أسماه بوديلار «الفضاء الشبيه» وعرفه بأنه «الحالة التى يتذاوب فيها الموضوع والذات أو تختلط فيها الأشياء بمتلقيها» حيث يستنتج جيمسون بمنهج ما أن:

> المدهش فى التكوينات المعمارية الجديدة حول باريس وفى بقاع متعددة من أوروبا هو أنها جميعا لا تقدم أى «منظور» محدد على الإطلاق. القضية ليست فقط فى أن الشوارع بمفهومها المعروف وقيمها الضمنية قد اختفت تماماً من هذه التكوينات المعمارية، بل فى أن كل الحدود المعرفة للشكل المعمارى قد تلاشت أيضا. ذلك مذهل ومربك إلى حد بعيد وأن فى وقع هذا الارتباك الوجودى المدمر الذى تمارسه ما بعد الحداثة على فضائها المكانى يظهر لنا تشخيص نهائى وأخير لمدى عجزنا عن طرح أنفسنا فى المكان وتعريفه بصورة تعكس وعيا حقيقيا به، وهو الأمر الذى يفسر بدوره ظهور التوجه الداعى لثقافة عالمية متعددة الجنسيات تذوب فيها الهويات فتصير مفتتة غير مركزة عاجزة عن موضعة ذواتها[1].

يرد كاج على مثل هذه المقولات، كما يمكن للقارئ أن يتوقع، بصورة أكثر تفاؤلا وسعة، مفسرا للواجهات الزجاجية فى معمار ما بعد الحداثة بأنها ترمز إلى القدرة «على رؤية أشياء كثيرة فى آن واحد، وكأننا نحيا الآن فى روما القديمة مثلا، فنرى تواريخ عدة تتداخل وتتفاعل فى زمن واحد»[٢] وتبدو ارتباكات جيمسون أمام معمار ما بعد الحداثة ذات وجهين اثنين، الأول يكمن فى عجزه البديهى عن استعاب وتحديد المساحات المدنية الحديثة باستخدام تصورات خرائطية تقليدية، أما الثانى فهو مترتب على الأول ومدفوع به ذلك أن جيمسون يرفض أن يتأمل المساحات المدنية الحديثة وفق التصنيفات الحديثة وتصوراتها، كالشفافية والانعكاسية والتعددية تلك التصورات التى ما فتئ كاج يطرحها فى كتاباته، يقول كاج مقدما لهذه التصورات:

> أعتقد أن قدرا ضخما من خبراتنا الحياتية الآنية يتأتى لنا من خلال الاستخدام الواسع للزجاج فى فن المعمار المعاصر، فتصير خبراتنا ذات طبيعة تتصل

بأفكار الشفافية والانعكاسية والتعددية وهى تصورات غاية فى الأهمية لأن الحياة التى تمارس بقدر أقل من الزجاج هى بالضرورة حياة مختلفة[٣].

وفى حين يشير كاچ إلى أن هذه التصورات لا تزال تنتظر تعريفا نهائيا حيث يقول «إننى لا أعتقد أننا قد اكتشفنا بعد كل المفردات التى تستطيع أن تصف تماما كنه التأثير الذى يعتمل فى حواسنا الأخرى، أعنى أنه فيما يتعلق بفن الموسيقى مثلا، يمكننا أن نقبل تصور كـ «التعددية»، لكن مفردتى «الشفافية» و«الإنعكاسية» يصير قبولهما أمرا صعبا»[٤]، فإن كاچ يوقن فى كتاباته بأن العقلية المعاصرة قادرة بداهة على استيعاب بيئتها المحيطة بها. فحتى لو شعرنا بأن «هذه الأيام تبدو كل الأشياً وكأنها تريد الحدوث فى آن واحد» يقول كاچ: «إن ألبابنا وأرواحنا تبدو مهيئة بشكل رائع التناسب ـ وكأنها إلكترونية ـ لأن تمنح هذه الأشياء جميعا انتباها متساويا وعميقا»[٥]. ذلك أن ألبابنا وأرواحنا قادرة فى ذاتها على التكيف بل وعلى استباق كافة أنواع التغير المادى والثقافى. ومن هذا المنطلق يقول كاچ فى مناقشته للقضايا الناجمة عن الابتكارات التكنولوجية «إن لدينا قوة عقلية ضخمة قد بدأنا توا استشعار مداها وأن علينا أن نعى وعيا تاما بأن عقولنا هى بالضرورة أكثر تقدما من تكنولوجيتنا»[٦]. وبرغم أن كاچ يعترف فى مناقشته لأعماله المبكرة أنه لم يكن طوال تجربته الفنية متعاملا بارتياحه الحالى مع منتجات التكنولوجيا، يصر كاچ أن عقلية ما بعد الحداثة ستستوعب هذه التكنولوجيا عندما تصمم عى دراستها واستخدامها كثيرا حتى تدحض فعل أسطرتها. يقول كاچ:

> كنت حينها أفكر أننى لا أحب هذا الاختراع الجديد المسمى المذياع، وبأننى ربما أحببته قليلا لو وجدت له استخداما فى أعمالى، مثل هذا النوع من التفكير هو عينه ما ننسبه إلى إنسان الكهف القديم فى رسوماته للحيوانات التى كان يهابها على جدران كهفه، إذ إن برسمه لهذه الصور استطاع هذا الإنسان القديم أن يستوعب خوفه ويسيطر عليه. وكنت قد تعاملت بعدها بنفس المنطق مع جهاز التسجيل الصوتى حين ظهر، حينها كنت أعد لأداء موسيقى بمدينة ميلان الإيطالية، وتأملت الجهاز فأصابتنى احتمالات كثيرة، فجلست فى أول أيامى بالمدينة ورسمت صورة كاملة له، واستطعت بفعلى هذا أن أدحض أسطورته وأسيطر عليه[٧].

إن توازن ورصانة الجدل الذى يطرحه كاچ يقدم جرعة مضادة عميقة التأثير لنظرة جيمسون السوداوية القيامية. ففى حين يعدل جيمسون من تلميحاته السابقة التى أشارت إلى أن فنانى ومنظرى ما بعد الحداثة ربما يكونوا قد استطاعوا اكتشاف أرضيات فكرية وفنية غُفْلة، أو جديدة بتأكيده أن الممارسة العقلية ما بعد الحداثية فى تركيزها على كل ما هو عنيف وشديد تسجن الفرد «داخل نوع من الخبرة الإنسانية الذروية التى لا يمكن أن يتلوها إلا الاهتراء والزوال[٨]، يستشف كاچ فى تأمله لهذه الممارسات معرفة أرحب «بالطاقات الضخمة»

للعقل الإنساني لا لاحتمالات افترائه وانتهائه. وعلى هذا الأساس يفضل كاچ أن يرفض القيود الإنسانية الموروثة من الماضي عن أن تحتل فكرة رغبة استنباط قيود الحاضر واستنباء قيود المستقبل الصدارة، أو ـ بعبارة أخرى ـ يفضل أن يناصر الإبداعية والابتكارية والتعلم عن أن يتمادى في التناعي والتشاكي.

يقول كاچ: «إن نظم تعليمنا قد أنتجت لنا عقولا محنطة سنقوم لا محالة بتغييرها، سَنَمُطُّ عقولنا ونوسع مداركنا وأنفسنا إلى أقصاها»[٩].

## الهوامش:

١ ـ

- Jameson, *Flash Art,* 70.

٢ ـ

- Cage, *Eyeline*, 6.

٣ ـ

- Cage, *Eyeline*, 6.

٤ ـ

- Cage, *Eyeline*, 7.

٥ ـ

- John Cage, letter to the Village Voice, 20 Jan. 1966, in *John Cage,* ed. Richard Kostelnetz (London: Allen Lane, 1971), 167.

٦ ـ

- John Cage, "Conversation with Richard Kostelanetz" (1968), in *John Cage*, 25.

٧ ـ

- John Cage and Richard Kostelanetz, "A Conversation about Radio in Twelve Parts" (manuscript, 1985), 21.

٨ ـ

- Jameson, *Flash Art,* 69.

٩ ـ

- Cage, "Conversation with Kostelanetz," in *John Cage*, 25.

# الاستغباء أم الاحياء؟

---

يقول كاچ مادحا ومحتضنا خطاب ما بعد الحداثة التكنولوجى النزعة فى مراسلاته عام ١٩٥٦: «إن علينا أن ندرك أن وجود الآلة فى حياتنا قد أصبح وجودا مستمرا ونهائيا، على الأقل فى وقتنا الحاضر، وأن هذا الوجود يحمل طبيعية مزدوجة، إما يساهم فى تغريبنا واستغبائنا أو فى إحيائنا وإثراء قدراتنا، كل حسب ما تختار. وبالنسبة لى يبدو الخيار سهلا واضحا، هو خيار الحياة، وما علينا حينئذ إلا أن نشبع جوع هذا الخيار للتفعيل»[1]. لا يجد رفض كاچ للخيار الأول وتنبيهه لقدرات الإبداع ما بعدى الحداثى على الفعل والتفاعل الإحيائيين صدى كبيرا لدى منظرى «العامل - بى» من أمثال إيجلتون وجيمسون، فبالرغم من وجود أصول وتوازيات تاريخية واضحة بين رؤى كاچ لما بعد الحداثى والكثير من البرامج الفنية الفلسفية التى صاحبت إبداعات حركات الطليعة الفنية إبان الحداثة الأوروبية ككتابات مارينيتى المستقبلية[2] التى نادت «بمقدرة الآلة على مضاعفة الفعل الإنسانى»[3]، تحاول نظريات العامل - بى أن تقضى على مغزى خطاب ما بعد الحداثة اتكنولوجى فى مهده بتحييد قدرته على النفع الإنسانى، فلم يقنع إيجلتون - مثلا - بوصف ما بعد الحداثة قاطبة بأنها معدومة الشخصية فاقدة الهوية والتميز، بل زاد عى ذلك بوصفه لها بأنها «نكتة سخيفة ظهرت على حساب الطليعية الثورية» (الرأسمالية والحداثة - ص٦٠) على العكس، ربما يكون افتراضنا أكثر دقة من ذلك لو قلنا إن رؤى أصحاب «العامل - بى» الضبابية الكارهة للإنسان ما هى إلا «نكات سخيفة» ظهرت على حساب حالات الإبداع الغفل التى اكتشفها مبدعو ما بعد الحداثة الطليعيون.

وأخيرا وليس أخرا، تحاول هذه الدراسة رسم المحاور العامة التى تشكل مركز الإبداع ما بعد الحداثى الجديد أو ما أسماه جيمسون فى أحد اصطلاحاته الأكثر تفاؤلية «المنطق الثقافى الجديد» والتى لا تزال فى شبق للتعريف والموضعة فى خريطة الفكر العالمى، وهى على ذلك لا تطمح - أى هذه الدراسة - للوصول إلى تعريف كلى شامل لمجمل توجهات ما بعد الحداثى بقدر ما تأمل فى دحض الأسطورة التى خلفتها تنظيرات «العامل - بى» عن طريق

دراسة الأطروحات المقابلة وتحليل مغزاها الذى أراه فى ذروته متمثلا فى مجموعة من المبدعين والمفكرين الأمريكيين المساهمين بالنظرية واتطبيق - إن لم يكن بالابتداء والإنشاء - فى وجود التيار الفكرى والفنى الذى أسميته «العمل - سى». بالنظر إذا إلى هذين التيارين الفكريين وبالتحاور والتداخل فى طرحهما النظرى ستحاول هذه الدراسة تبيان أن أصحاب «العامل - بى» قد أساءوا فهم الكثير من الأطروحات الدقيقة التى قدمها أدباء ومنظرين أوروبيين من أمثال ولتر بينجامين، ورولان بارت، وجان بوديلار، فلربما استطاعت هذه الصفحات أن تمنح أعمالهم عدلا لم تلقه على أيدى أصحاب «العامل - بى».

## الهوامش:

١ -

- John Cage, Letter To Paul Henry long, 22 May, 1956 in, John Cage, 118.

٢ - المستقبلية "Futurism" هى حركة أدبية وفلسفية بدأت فى أوروبا فى مطلع هذا القرن ١٩٠٩ على يد الشاعر الإيطالى فليبو مارينيتى Filippo Marinetti الذى دعى برفض التاريخ والماضى والتقاليد وإلى البحث الدائم المستمر عن أشكال فنية وفكرية جديدة، وأساليب وتقنيات جديدة، وذوات إنسانية جديدة. وبرغم قصر عمر هذه الحركة الأدبية فإن انتشارها كان سريعا ومؤثرا خاصة فى فرنسا وروسيا إبان وبعد الحربين العالميتين.

انظر:

- Johua C.Taylor, "Futurism: Dynamism as the Expression of Modern World", in Theories of Modern Art, Herschel B. Chipp, (Los Angles: University of California press 1988).

**(المترجم)**

٣ -

- Jameson an, *Flash Art*, 69.

# بنجامين وفقدان "هالة" الإبداع

ربما يمكننا أن نتتبع أصول التوجه الفكرى الذى أسميته «العامل ـ بى» أو على الأقل بعضاً من التصورات التى ساهمت فى إنتاجه منذ فجر بدايات حقبة ما بعد الحداثة، فى مقالة وولتر بنجامين[1] الشهيرة "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" أو «العمل الفنى فى عصر الإنتاج الصناعى» عام (١٩٣٦). فى هذه المقالة يتأمل بنجامين ـ على حد تعبيره ـ «تقلص»، و«ذبول»، و«تدمير» ما يسميه بـ «هالة الفن»، أو «الإحساس بخصوصية وتفرد العمل الفنى الخالصين، مفترضا أن هذه الهالة لا يمكن فصلها إطلاقا عن كونها جزءاً لا يتجزأ من نسيج التقاليد «الفنية والحضارية» ومستنتجا أن «تقنيات أو آليات الإنتاج الصناعى من شأنها أن تعمل على فصل المنتج المخلق عن أبعاده التاريخية داخل التقاليد» ومن ثم «تتهاوى وتنتهى فى عصر الإنتاج الصناعى «هالة» العمل الفنى (ص٢٢٣ ـ ٢٤٠) أو تفرده وخصوصيته، ما يطرحه بنجامين يبدو فى أحسن صورة ممثلا لجانب وحيد مما يمكن أن تكون عليه الأمور.

فباعتبار الرؤى الفنية المبكرة التى أطلقها بعض المناصرين القدامى للتوجه الفنى والفكرى الإيجابى الذى أسميته «العامل ـ سى»، من أمثال الفنان المستقبلى كارلو كارا، ربما يمكن لهؤلاء الفنانين الذين يستخدمون فى أعمالهم أدوات تكنولوجية صناعية، أو الذين تطرح أعمالهم خطابا ذا أدوات فنية ميكانيكية، أن يفترضوا أنهم ـ كمايقول كارا ـ «بدايات أولية لنوع مستجد من الحواس الفنية» وأنهم رواد «تقليد جديد خاص بالقرن العشرين»[2]. فى مقالته المعروفة "History of Experimental Music in the United States" «تاريخ الموسيقى التجريبية فى الولايات المتحدة» يطرح جون كاچ الافتراض نفسه عن العقلية الأمريكية، يقول كاچ:

> إن للولايات المتحدة على وجه الخصوص، مناخا فكريا وعقليا يناسب عمليات التجريب الفنية والفكرية الجذرية. فنحن كما يقول جرترود شتين «أقدم» دولة فى القرن العشرين وأود أن أضيف لذلك أننا كذلك بقدرتنا على معرفة «الجديد»..

ذات مرة وأنا بمدينة أمستردام الهولندية، قال لى أحد الموسيقيين الهولنديين: «من المؤكد أنك تواجه صعوبة كبيرة وأنت بالولايات المتحدة فى كتابة الموسيقى، إذ إنك هناك بعيدا جدا عن مراكز الأصول الموسيقية فى أوروبا»، فقلت له: «من المؤكد أنك تواجه صعوبة كبيرة وأنت فى أوروبا فى كتابة الموسيقى إذ إنك هناك قريباً جدا من مراكز الأصول الموسيقية فى أوروبا[٣].

وبالرغم مما أشار إليه بنجامين فهو لا يزال بدرجة أو بأخرى يشارك حماس كل من كارا وكاچ للتجريب الفنى الجذرى وللجدة التكنولوجية؛ إذ يرى بنجامين أن «التغير فى المستوى التكنولوجى» هو شرط أساس «لنشوء أى نوع فنى جديد» (ص٢٣٩) ذلك النوع الفنى الذى يفترض أن تكون له «هالته» الجديدة الخاصة به، وتقليده الجديد الخاص به. إلا أن بنجامين يبدو أقل حماسة وإيجابية عندما يوحى بأن الإبداع التكنولوجى من شأنه أن يؤثر سلبيا على الفن. فالتقدم التكنولوجى الخاص أو الإبداعى الصناعى الجامد، مثله فى ذلك مثل الإبداع القبل ـ تكنولوجى الجامد أو الخاص، ربما يحبط المنظر الحضارى ويوهمه بتأثير سلبى على الفن والإبداع. إلا أن وجود الحضارة الصناعية أو التكنولوجية فى حد ذاته لا يعنى بالضرورة إلغاء الإبداع الفنى الحقيقى تقليديا كان أو حديثا. يقول كاچ فى حديثه عن «التجريب الموسيقى»: إن «انبثاق شئ جديد فى الفن لا يعنى بالتبعية حرمان القديم من مكانته التى احتلها، فكل تكوين إبداعى له مكانه الخاص به الذى لا يستطيع أن يتعداه فيحتل مكان تكوين إبداعى آخر، وكلما كثرت هذه التكوينات، ازداد الأمر إثراء وغنى» (الصمت، ص١١).

## الهوامش:

١ ـ ولتر بنجامين "Walter Benjamin" (١٨٩٢ ـ ١٩٤٠) هو فيلسوف وناقد أدبى ألمانى من مؤسسى ما يعرف بمدرسة فرانكفورت الفلسفية التى ظهرت بمعهد الدراسات الاجتماعية "Institute For social Resarch" بفرانكفورت عام ١٩٢٩. ومن أهم ما تعرف به هذه المدرسة هو محاولتها إنشاء علم نقدى خاص بالمجتمع، فمن آرائهم أن النظرية النقدية ما هى إلا طريقة أخرى للتفلسف، يستطيع بها الفكر أن يمزج المظاهر العامة للوعى الفلسفى بإنجازات العلوم الاجتماعية. أما هدفها النهائى أو طموحها الأخير، فربما يمكن تلخيصه فى محاولتها دمج النظرية فى الممارسة دمجا كليا شاملا، يمنح الرؤية قوة يستطيع بها الفرد أن يتخلص من قيوده الضاغطة عليه فى مجتمعه، مؤسسا بذلك لمجتمع عقلانى يرضى حاجات أفراده وطموحاتهم.

انظر على سبيل المثال:

- Tom Bottomore, The Frankfurt School: Key Strategies (New York: Routledge 1984).

- Robert Audi, The Cambridge Dictionary Of Philosophy, (New york: Cam-

bridge University Press, 1995).

- Ted Honderich, *The Oxford Companion to Philosophy*, (New York: Oxford Uni. Press, 1995).

وقد تميز فكر بنجامين بنزعة ماركسية تؤمن بأهمية أن يكرس الفن أدواته «للتمثيل الواقعى» لقيم البروليتاريا (الطبقة العاملة) الإيجابية، فمن آرائه أن الفن فى العصر الحديث (أوخر القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين) قد تغيرت خبرته لدى الأفراد من خلال نشوء حركات اجتماعية رأسمالية حداثية، تلغى القيم الفردية أو تحولها إلى أدوات ميكانيكية فى كل اجتماعى موجه للأفراد كالفاشية والنازية؛ مما أسس لتحول جذرى فى طبيعة التجربة الفنية من تكوين معلم ومرب للحواس والفكر إلى مجرد سبيل للإشباع والتكريس، أو إلى مجرد قضية تختص بالذوق وحده. وعليه يرى بنجامين أن «تسييس الفن» أو تحويله إلى أداة وعيية يمكنها أن تتسرب فى حضارة الأفراد، هو أحد الحلول الماركسية التى يمكنها أن تخلص الوعى العام مما انسرب فيه من زيف فرضته هذه النظرات الاجتماعية الرأسمالية الجامعة والمعممة.

من أعمال بنجامين:

- Walter Benjamin, Illuminations, Harry Zohn (trans.), (London: Fontana press, 1937).

- Walter Benjamin, Charles Baudelaire: A lyric Poet in the Era of High Capitalism, (London: Routledge, 1983).

**(المترجم)**

٢ـ

- Umberto Boccioni, Carlo Carra, Luigi Russolo, Giacomo Balla, and Gino Severini, "The Exhibitors to the Public" (1912), Coroline Tisdall (trans.) in *Futurist Monifestos*, 49.

٣ـ

- John Cage, History of Experimental Music in the United States (1958) in *Silence*, (1961), (Middletown, conn.: Wesleyan University Press, 1983), 73.

ستظهر كافة الإشارات لهذا المرجع داخل متن الدراسة.

# بارت وبيلسي و"موت المؤلف"

تبدو معظم التصورات المغالطة التي تشكل توجه «العامل - بي» مؤسسة على رفض نقاد هذا التوجه ومنظريه السوداويين إدراج مثل هذه الأبعاد الغنية والمثرية في رؤاهم عن الثقافة المعاصرة، التي تركز بأسلوب أو بآخر على اضمحلال أو موت هذا أو ذاك من التقاليد والأعراف الفكرية أو الثقافية أو الفنية، مهللين وناعين هذا الاضمحلال للدرجة التي يظهر بها تاريخ ما بعد الحداثة وكأنه تاريخ للانقراض والفناء، لا رصد لسلسلة متواصلة من الإبداع والابتكار. وكما ذكرنا آنفا، بدأ ولتر بنجامين هذا الاتجاه برؤيته التي تقول بانتهاء «هالة» الفن.

وعندما أعلن رولان بارت «موت المؤلف» قائلا بأن «النص من الآن فصاعدا على كافة مستوياته وبجميع أدواته منذ صناعته وحتى قراءته يظهر بشكل يغيب فيه المؤلف غيابا كاملا»[(١)] اتخذ المتعصبون البعد بنيويين والبعد بارتيين، من أمثال كاثرين بيلسي، من هذه المقولة ذريعة أخرى لإعلان اضمحلال آخر وموت آخر، مشيرين كما تقول بيلسي - إلى أن «الحقبة التي ازدهرت فيها ميتافيزيقيا الغياب والحضور، بكل ما فيها من مناهج تحليلية أو تأويلية أو جدلية، تدور حول مركز وحيد خارج عن نطاق التساؤل والتشكيك، محكوم عليه بالفناء والانتهاء»[(٢)].

قد تبدو هذه الرؤية لأول وهلة حسنة المظهر، إلا أنها لم تنتبه لأعماق النقد البارتي المخادع في دقته أحيانا، فاقتربت منه اقترابا شبه متهور وبالضرورة غير دقيق. فهؤلاء الذين يعرفون مقولة بارت - التي تبدو ساخرة في هذا السياق - أن المؤلف في عملية الكتابة «يستطيع فقط أن يتبع لمحات خارجية مسبقة، لا داخلية جديدة يفرزها الكاتب من أعماقه حال الكتابة نفسها» وأن ما يفعله حينئذ هو مجرد عملية «خلط للكتابات»[(٣)] الموجودة بالفعل لا ابتكار كاملاً وابتداعاً خالصاً، يعرفون أن ذلك يدحض رؤية بيسلي للنقد البارتي الذي أكد فيه المؤلف - «رولان بارت» - بصورة أصيلة في إبداعها استحالة وجود إبداع كامل أو ابتكار خالص يخرج من قريحة المؤلف وحده، وتستنتج بيلسي في محاولتها تثبيت مقولاتها وتحويلها إلى قواعد

عامة لها صفة التعليمية والأستاذية، إنه «في الحقيقة، ذاتية الكاتب التي بالضرورة تكونها اللغة ما هي إلا قاموس جاهز بالفعل تبين مفرداته أو مداخله من خلال بقية كلمات اللغة ومفرداتها في حلقة أبدية بين المفردة المدخل والشرح المبين.. ولأن المؤلف على هذا الأساس لن يستطيع أن «يعبر» عن ذات خالصة في وحدويتها واختلافها، يكون فعل الكتابة ذاته هو مجرد تجميع لمقتطفات نصية متناصة». (النقد في الممارسة: ص١٣٤).

في الحقيقة وكما أكد مرارا بارت نفسه في أعماله اللاحقة، فإن تجميع المقتطفات النصية في فعل الكتابة يولّد تأثيرين متمايزين: أولهما:: هو السطحية أو ثنائية الأبعاد وانطفاء الملامح المميزة التي تطرحها أعمال فنية يعتبرها بارت قابلة للتقليص أو الجدولة تحت أعراف فنية موجودة بالفعل فيما أسماه بحالة التكريس التصوراتي "Studum"، وثانيهما: هو تلك الآثار الغامضة التي تتركها ذات المؤلف و«هالة» التأليف والجدة أو الإبداع الأصيل التي تطرحها أعمال فنية يعتبرها بارت غير قابلة للتقليص أو الجدولة تحت أعراف فنية موجودة أو معروفة ويربطها بحالة الأصالة التصوراتية "Punctum" في فن التصوير[٤]. باختصار تتحدى نظريات بارت حالة السخط وكره الإنسانية التي يطرحها «العامل ـ بي» وتؤكد في النهاية ثقة مارتيني وكاچ في الوسائل أو الأدوات الفنية المبتكرة، مشابها بدرجة ما صمويل بيكت الذي برغم كونه أحد الأعمدة الأولى «للعامل ـ بي»، اتخذ من جهاز التلفاز وسيلة للتجريب الفني، وأعلن أسفه أن الوقت لم يسعفه للدخول الموغل في حالة الإبداع المتعدد الوسائل المعاصرة[٥].

## هوامش:

١ ـ

- Roland Barthes, "The Death of the Author", in *Image-Music-Text*, 145.

٢ ـ

- Catherine Belsey, *Critical Practice*, (London: Methuen, 1980), 137.

جميع الإشارات القادمة لهذا الكتاب ستظهر في متن الدراسة.

٣ ـ

- Barthes, "The Death of the Author", 146.

٤ ـ

- Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, Richard Howard (trans.), (New York: Hill and Wang, 1981), 51.

٥ ـ أعرب صمويل بيكت في حوار مع المؤلف بتاريخ ١٩٨٦/١/٣٠ عن أسفه لعدم استطاعته اتخاذ الطريق التكنولوجي إلى «أبعد مدى».

# برجر وموت الطليعة الفنية

نادرا ما يطرح منظِّرو ما بعد الحداثة الأوروبيون المساهمون فى تكوين «العامل - بى» رؤية فكرية تشابه فى نفاذها وأعماق أبعادها ما تقدمه رؤية المنظِّر الألمانى بيتر برجر.

يرى برجر أن التلقائية المدهشة التى تبديها الأساليب والتقنيات الفنية المعاصرة فى سعيها اليائس نحو إثبات الذات تجعل من المحال «لأى من الحركات الفنية فى عصرنا هذا» أن «تدعى بشكل موضوعى أنها استطاعت أن تضيف تقدما تاريخيا ما عما سبقها من حركات»[1] فمن وجهة نظر برجر يشترك قدر التشابه والعمومية الشديدة بين الممارسات الفنية المعاصرة مع نجاحها التجارى فى تحييد أية معالم إبداعية «طليعية» كان من الممكن أن تفرزها مثل هذه الممارسات. يقول برجر:

> ولكى نحدد الأمر بشكل أكثر دقة نقول بأن الطليعية المعاصرة تحيد وتحول الفن الطليعى إلى تكوين مؤسساتى، نافية بذلك مقاصد الطليعية الأصل ومبادئها الأساس، بغض النظر عن وعى الفنانين أنفسهم بقدر التمرد أو التحرر الذى تقدمه أعمالهم الفنية.. فالأمر هنا يرتبط بالصفات الاجتماعية وبالحالة الاجتماعية التى تخرج من خلالها أعمالهم، ومن ثم بالتأثير الاجتماعى الذي تخلفه تلك الأعمال، لا بقدر وعيهم بممارساتهم ونشاطاتهم الفنية. (نظرية الطليعية: ص٥٨)[2].

تبدو استنتاجات برجر ومقولاته مستمدة من حدود تصوره أو تعريفه الخاص لما يراه بوصفه «النوايا والطموحات الأصلية أو المبدئية لحركات الطليعة الفنية». فبرجر يرى أن الفن الطليعى الحقيقى لا يمكن اعتباره كذلك بانفصال عن توجهاته الاجتماعية ونواياه المؤسساتية. فوفقا لبرجر مثل ذلك الفن يجب أن «يخرج عن أنظمة التمثيل[3] الفنى التقليدية، كما يجب عليه فيما يبدو، أن يرفض أو ينكر إنكارا تاما «كافة قيم المؤسسة الفنية فى الفن» كى يكون فنا طليعيا (نظرية الطليعية: ص٦٣) وعليه ينكر برجر وجود أى تجريب فنى طليعى معاصر من الأساس، ذلك أنه يرى بإصرار مشوش من جهة أولى أن فن ما بعد الحداثة الطليعى يجب

أن يتعايش تعايشا تلقائيا مع الأنظمة الفنية المعاصرة التى تعتمد التمثيل التقليدى بالمعنى المذكور أعلاه كنهج إبداعى أول، ومن جهة ثانية أن يبدو راضيا بما قد يلصق به من صفات الشذوذ أو الغرابة الشديدة ويكونه فى الوقت ذاته سلعة فنية أو منتجا فنيا داخل المؤسسة الثقافية/ التجارية المعاصرة التى أسماها برجر «المؤسسة التى هى فن» "The Institution that is Art" أو «المؤسسة الفن».

ومن ثم يرى برجر أن «الأدوات والتقنيات التى ابتكرتها الطليعية الفنية بغرض الصعود على الفن إلى الإنسان أو بغرض ما يناهض الفن كتكوين تابع، استخدمت فى عصرنا هذا لأهداف فنية» ولذا يستنتج برجر أن مثل هذه الاستخدامات الفنية «تفقد هويتها كأعمال بعد ـ فنية أو ضد ـ فنية» وتصبح حينئذ فى أماكنها المتحفية «أعمالاً ذاتية الطرح كغيرها من الأعمال المثيلة» (نظرية الطليعية: ص٥٧).

تبدو الأزمة التى وقع فيها برجر منبثقة من أو مؤسسة على إصراره الشديد على تعريف وتحديد إبداع ما بعد الحداثة بكل مجالاته وتوجهاته من وجهة النظر الضيقة والمختزلة التى تبناها الشق السياسى اليسارى لحركات الطليعة الفنية فى مرحلة الحداثة الفنية، والتى لا تمثل إلا وجها واحدا من أوجه هذه الحركات. فكأن برجر يحاول ليس فقط أن يلبس الجديد لباسا قديما، ولكن أن يلبس الجديد أكثر ملابس القديم «حمرة» فالطليعة الفنية الحداثية تقع على الأقل فى ثلاثة أنواع من الأعمال التى تهدف للوصول إلى حالات بعد ـ فنية أو ضد ـ فنية، أكثرها «بعدية» أو «ضدية» ربما كانت أعمال «مارسيل دو تشامب» التى ـ كما أشار دو تشامب نفسه ـ لم تطمح للوصول إلى أهداف سياسية أو جمالية أيما كانت درجة تجريدها بل كانت «طارحة لردود أفعال هى لا مبالاة رؤيوية تغيب فيها قيم الذوق التقيمى غيابا كاملا.. حتى تصير وكأنها حالة كاملة من الخدار»[٤].

أما النوعان التاليان فيشير إليهما كرت شفترز على التوالى بأنهما موصوفان أولا: بسعيهما «نحو الفن فى ذاته» وهى حالة الأعمال التى يعرفها برجر باستخدامه لمقاصد «بعد فنية أو ضد فنية فى محاولتها للوصول إلى أهداف فنية»، وثانيا: بسعيهما نحو مقاصد سياسية بحتة كأعمال هالسنبك[٥].

وبالمثل تظهر أعمال ما بعد الحداثة الطليعية أقطابا متشابة لا قطباً واحداً أو نوعاً واحداً، ومن هذا المنطلق تبدو استنتاجات برجر محجمة ومختزلة، لافتراضها من جانب أول: أن الفن الطليعى يجب أن يتوجه برمته نحو السياسة وإلا فلن يكون فنا طليعيا، ومن جانب آخر: لافتراضها غير المبرر أن فن ما بعد الحداثة الطليعى يجب أن يتبع أطروحات وتقاليد الفن الطليعى فى الحداثة، فعلى أحسن الأحوال يعرف برجر ممارسات فن ما بعد الحداثة الطليعى تعريفا سلبيا عن طريق محاولة تحديد الأوجه التى بها يختلف هذا الفن عن أمثلة معينة يعدها برجر أصوله الطليعية فى مرحلة الحداثة الفنية. أما على أسوأ الأحوال فبرجر مثل غيره من المساهمين فى «العامل ـ بى» يسئ الحكم بصورة ميلودرامية على آليات ثقافة وفن ما بعد

الحداثة الشديدة التعقيد عن طريق اختزال تداخلاتها وآفاقها ومراحلها وأنواعها في جدل يحاول فيما يبدو أن يصل إلى ما يمكن تسميته «الحل الأخير» أو القول الفصل، ليس فقط عن فن ما بعد الحداثة ولكن عن فن الحداثة الطليعي أيضا.

فبرجر بتعريفاته المتحمسة التي تقول بـ «الاستنتاج الأخير» و«التطور المكتمل» (نظرية الطليعية: ص٢٦) و«النقطة الفصل» (ص٤٩)، و«الإلغاء التام» (ص٤٦) لهذا أو ذاك من الأعراف الفنية أو القيم المؤسساتية، يصر أن الفن الطليعي يجب لكي يكون كذلك أن يرفض رفضا تاما أو يلغي إلغاء كاملا المؤسسة وقيمها من كنهه وممارستها وإلا سيرفضه ويلغيه مؤرخوه ونقاده. فالجدل الذي طرحه برجر في كتابه «نظرية الطليعية» "The Theory of the Avant-Garde" إذن يحاول أن يلغي ما يبحث، يحاول أن يلغي وجود الفن الطليعي الذي يبحث فيه، إذا يرى أن حقبة ما بعد الحداثة تشهد «انتهاء حركات الطليعة الفنية»[٦].

## هوامش:

١ -

- Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde,* Michael Shaw (trans.), (Manchester, Eng: Manchester University Press, 1948).

جميع الإشارات لهذا الكتاب ستظهر في متن الدراسة.

٢ -

يقدم بيتر برجر فهما للطليعية الفنية أو لفلسفات حركات الطليعة الفنية التي بدأت في أواخر القرن السابق وحتى منتصف القرن الحالي تقريبا كالدادية "Dadaism"، والتكعيبية "Cubism"والسريالية "Surrealism" وغيرها الكثير من الحركات والأساليب الفنية في معظم مجالات الإبداع المعروفة، بوصفها حركات برجوازية متطلعة لتغيير الإدراك الإنساني للوجود والذات والمجتمع والحياة بشكل عام، من إدراك يؤمن بإمكانية الرؤية الموضوعية، لإدراك ينفي هذه الإمكانية نفيا مطلقا ويستبدلها بالذات الإنسانية كمصدر أول وأخير للمعرفة، وبالمحاولة الدؤوب لمعرفة هذه الذات كإمكانية الوجود الأولى والأخيرة، وبمحاولة إرضاء ما يعرف عن هذه الذات من نوازع ورغبات كسبيل وحيد للتحقق الإنساني وتلخيص لما يمكن للإنسان السعي نحوه، ومن هذا المنطلق اعتمدت الطليعية الفنية وفلسفتها - وفقا لما يطرحه برجر - نفسها بوصفها أداة هذه المعرفة وتحقق هذا الإرضاء الإنساني، مقدمة بذلك نوعا من الفهم السياسي للمجتمع يرفض قيم المؤسسة أيما كانت ويعتبرها قيما لا إنسانية مزيفة يفرضها وهم الفهم الموضوعي للعالم، ومحاولات هذا الفهم القاهرة لفرض أقصى درجات السيطرة والتحكم على المجتمع.

- عن رؤية بيتر برجر.. انظر المرجع السابق.

- حول حركات الطليعة الفنية انظر:

- Nichos Stangos, (ed.). *Concepts of Modern Art* (London: Penguin Books, 1991).

- Hersche B.Chipp, (ed.), *Theories of Modern Art*, (Los Angeles: University of California press, 1958).

**(المترجم)**

٣ ـ يشير التعبير "Representation" «التمثيل» فى هذا السياق إلى تقليد أو تمثيل الفن فى أى من أنواعه لحالات اجتماعية أو اقتصادية أو إنسانية أو طبيعية ما، بمعنى محاولة الفن أن يكون مختصرا أو معمقا أو مفتتا أو مقلدا لأى من هذه الحالات مما يفقده ـ وفقا لبرجر ـ صفاته الاستقلالية التى تعرفه ككيان غير تابع، مثلما ظهر فى الحركات الفنية السابقة لمرحلة «الحداثة الفنية» كالرومانسية والواقعية.

انظر:

- T.E.Hulme, "Romanticism and Classicism", in *20th Century Literary Criticism: A Reader*, David Lodge (ed.), (London & New York: Longman, 1972).

**(المترجم)**

٤ ـ

- Marcel Duchamp, qtd. by Hans Richter, in *Dada: Art and Anti Art*, David Britt (trans.) (1965, rpt., London: Thomas and Hudson, 1970), 89.

٥ ـ

- Kurt Schwitters, "Merz" (1920), Rolph Monnheim (trans.), in *Dada: Painters and Poets*, Robert Motherwell (ed.), (1951, rpt., New York: George Wittenborn, 1976), 60.

٦ ـ يشير ليوتار إلى هذا النوع من التوجهات الفكرية فى سياق أكثر عمومية قائلا:

«عندما تتخذ السلطة اسم أحد الأحزاب السياسية لنفسها، تنتصر الواقعية ومشتقاتها، كالكلاسيكية الجديدة، على الطليعية التجريبية بتشويهها ومنعها ورفضها» (الوضع ما بعد الحداثة: ص٥٧).

# بونيتو ـ أوليفا، وبوديلار
# وانتهاء الجديد

تتبدى نفس أنواع الأطروحات والاستنتاجات تقريبا فى كتابات المؤرخ الفنى الإيطالى أرتشيلى بونيتو ـ أوليفا، إلا أنها تختلف قليلا بنزعتها الحادة وجدلها العنيف.

فـ (بونيتو ـ أوليفا) يمزج نظرية برجر بحماسته الشديدة للتعبيرية التى أحياها التوجه الفنى الإيطالى المعروف بـ «عبر الطليعية»(١) "Trans - avant - garde" من جهة، وبالرؤى التخيلية التى طرحها المنظر الفرنسى جان بوديلار من جهة ثانية، ليخرج بتشخيص يعرف فيه موت الطليعة التكنولوجية فى فن ما بعد الحداثة، أو نفى أى جدوى جمالية أو عقلية لها؛ محاولا بذلك إعطاء التوجه الذى أسميته «بالعامل ـ بى» دفعة محيية. فوفقا لمنطق بونيتو أسست السطحية التى تتعامل بها وسائل الإعلام المعاصرة «لتهاوى واهتراء الصفات التفاؤلية الإيجابية والتاريخية التى كانت ملاصقة لحركات الطليعة الفنية، أو سببت ـ بتعبير آخر ـ تدمير فكر التقدم والنمو الذى شكل جزءا من قلب التجريب الفنى الطليعى ومن لب بحثه الدؤوب عن تقنيات وأدوات فنية جديدة»(٢).

يشير بوديلار إلى أثر أكثر سوءا وسوداوية من ذلك عندما يعرف ما يسميه بـ «تصفية المرجعيات» جميعها، فوسائل الإعلام المعاصرة كافة وفقا لأطروحات بوديلار على ما يبدو لا تفتقد فقط للهالة أو الواقع الاجتماعى المفترض، ولكنها تعمِّى وتحرف وتذيب الواقع فتحوله إلى نسخة مشابهة له خالصة فى زيفها وبعدها عنه، هى نسختها الخاصة بها، تقدمها بوصفها «الواقع»، تلك الحالة التى أسماها بوديلار «المشابهة» "Simulacrum"(٣)، إلا أن بوديلار، كـ (رولان بارت) و(ولتر بنجامين) من قبل، يعترف أيضا بأن الوسائل التكنولوجية الحديثة، برغم ما لها أو بها من حدود ونواقص، يمكنها أحيانا أن تنتج هالتها أو وقعها الفنى الخاص بها، أو بتعبير بوديلار نفسه يمكنها أن تولد «فحشها الغامض الخاص بها»(٤).

## هوامش:

١ - يتكون التعبير "Trans - avant - garde" من بادئة "Trans" بمعنى عبر أو خلال ، وجذر "avant-garde" بمعنى الطليعة الفنية مستمد أصلاً من القاموس العسكرى الذى يشير فيه إلى مجموعة صغيرة نسبيا من الجنود تكون هى «طليعة» الجيوش فتسبقها وتمهد لوصولها. أما فى سياقات الفلسفات الحضارية، فقد استخدم هذا التعبير "avant - garde" فى أواخر القرن السابق وأوائل القرن الحالى، للإشارة إلى حركات فنية تهدف «للإغارة» على القيم والأدوات الجمالية أو الفنية التقليدية مثل المستقبلية والدادية، والتكعيبية وغيرها، ومن ثم يشير التعبير «عبر طليعى» أو «عبر الطليعية» إلى توجه فنى بدأ فى إيطاليا منذ الستينات من هذا القرن، يقف موقفا انتقائيا من حركات الطليعة الفنية التاريخية، فيمزج بين أدواتها ويحاول دمج فلسفاتها وتقنياتها فى توجه فكرى وفنى عرف بهذا الاسم.

انظر:

- Jeremy Hawthorn, A Concise Glossary of Contemporay Literay Theory, (London: Edward Arnold, 1992), p. 107.

**(المترجم)**

٢ -

- Achille Bonita - Oliva, *Trans - Avantgarde International,* Dwight Cast and Gwen Jones (trans.), (Milan: Giancarlo Politi Editore, 1982), 8.

جميع الإشارات القادمة لهذا المرجع ستظهر فى متن الدراسة.

٣ -

- Jean Baudrillard, "The Precession of Simulacra", Plul Foss and paul Patton (trans.), in *Simutations*, (New York: Semiotexte, 1983), 11.4.

٤ -

- Jean Baudrillard, The Ecstasy of Communication, John Johnston, (trans.) in the *Anti Aesthetic: Essays on Postmodern Culture,* Hal Foster (ed.), (Port Tournsand, wash.: Bay, 1983), 130.

# بيكت وبرخت وإغراءات الـ "ضد ـ سردى"

يبدو أن تبرؤ ما بعد الحداثيين أو اللاسرديين الرواد من أمثال برخت وبيكت من بنى الكتابة السردية واللاسردية[١] التقليدية على حد سواء فى مرحلة الحداثة، قد مهد الطريق بدرجة *ما أمام استنتاجات* بودليار وتحليلاته *لمثل ما بعد الحداثة* وقيمها. فقد رفض كل منهما الخطاب الواقعى وازدراه، وتعامل معه بوصفه كما يقول بيكت «زمنا مسروقا».. يقف ساكنا ميتاً كلما عنَّ لسارقه أو لقاتله هوى استدعائه»[٢]. أو كما يقول برخت؛ نوعا من «النمو الخطى التقليدى»[٣] ثنائى الأبعاد. وكلاهما أيضاً قد رفض الخطاب الرمزى الذى ينفى بلاغات اللغة وجمالياتها، كأعمال الشاعر الإنجليزى بروتس، بوصفه، كما يقول بيكت، نوعاً من أنواع «الالتفاف المنسجم على الذات والإصرار على تزييفها»[٤]. ومن ثم قدمت أعمال برخت وبيكت وجوداً لا سردياً خاصاً يرفض أطروحات الواقعية وتعالي الرمزية فى آن واحد؛ يرفض التتابع والتسلسل الذى يبدو على السطح منطقياً متماسكاً، ويرفض الوعى المتعالى على النص، وجوداً يقاوم نعومة النص وادعاء الحقيقة ومركزية الرؤية عند الواقعيين، ويقاوم فى الوقت ذاته تأليه الوعى واعتبار النص مجرد سبيل، له كما ادعت أطروحات الرمزيين وكتاباتهم.

ذلك هو التحدى البيكتى الذي لخصته مقولته «من منا يستطيع أن يقدم شيئاً مفهوماً بصورة مطلقة»، وتلك هى المقاومة البرختية التى أوحت بها مقولته «ما هو فوق العادة، عادة لا يصدق»[٥] من هذا المنطلق، يبدو الاختلاف بين أساليب ورؤى كل من برخت وبيكت ممثلة أو مقابلة للاختلاف بين أنواع الكتابة اللاسردية في بدايات ما بعد الحداثة، أى بين الكتابة اللاسردية التى تقدم مغازى سياسية، ومثيلاتها التى تقدم مغازى فلسفية أو تأملية. فعلى حين تعكس كتابات بيكت اللاسردية، كما تشير الأمثلة فى الجزء الثانى، إيماناً عميقاً بعجز اللغة وقصورها، وألما جما بالحياة، ورغبة عارمة فى معرفة الذات، تميل كتابات برخت اللاسردية للدخول فى أسئلة أيديولوجية واجتماعية معينة ككتابات حول مفهوم «العظمة» فى شخوص التاريخ.

ومن ثم تبدو النظرات التحليلية التى تتخذ من إحدى هاتين الرؤيتين (رؤية بيكت أو رؤية

برخت) منطلقاً وحيداً أو نموذجاً فرداً لها فى تعريف الأعمال اللاسردية فى ما بعد الحداثة برمتها، تبدو هذه النظرات أحادية المنطق وفردية المفهوم، فهؤلاء الذين يصرون على امتصاص مقولة بيكت: "أن تكون فناناً هو أن تفشل كما لم يفشل غيرك من قبل"[٦] يعرفون أدب ما بعد الحداثة وتجاربها الفنية برمتها أو يختزلونها فى عبارات بلاغية كـ «أدبيات الفشل»، أو «فن الفشل»، أو كـ «منطق العجز» أو «من القدرة إلى العجز»[٧] الأمر الذى يعكس مدى اعتناقهم لرؤية بيكت وتصوراته لا مدى تحليلهم لكتابات ما بعد الحداثة وتجاربها. تماما مثل هؤلاء الذين يقرأون أدب ما بعد الحداثة من منطق أو نموذج برختى خالص يستقطبون به كتاباً ونقاداً من أمثال كاثرين بيلسى فينتهى بها الأمر إلى أن تقول بأن معظم الاتجاهات الأدبية المقاومة للواقعية التعبيرية تطمح «لكتابة نوع جديد من النصوص يعتمد التناقض والتنافر» على الطريقة البرختية أساساً له، ومن ثم «تنفِّر هذه الكتابات متلقيها عنها وعن فلسفتها معاً». والأمر المدهش حقاً، أن الاتجاهين الأوروبيين (بيكت وبرخت) ليسا وحيدين بل يثالثهما اتجاه أمريكى فى الكتابة اللاسردية خاص بأعمال ما بعد الحداثة متعددة الأدوات كأعمال جون كاچ، ولورى أندرسن، وفيلب جلاس، وروبرت ولسن.

## هوامش:

١ ـ يشير المصطلح "anti-narrative" (ضد سردى) وقرينه المصطلح "non-narrative" (لا سردى) إلى نوع من الكتابة الأدبية يرفض السرد كنموذج كتابى يمثل تفاعلات الوعى الإنسانى بكل ما بها من تناقض وعدم انسجام، ويعتبره نوعاً من التزييف أو القصر تمارسه البنى التنظيمية السائدة فى المجتمع على اللغة والإدراك الفنى، ومن ثم يرفض هذا التيار منهاج الكتابة التقليدية التى تعتمد تصورات كالخطية "linearity" ـ أو الكتابة فى سطور، بحيث ينفرد المعنى كما لو كان فى خط مستقيم ـ والمنطقية "Discursiveness" والتسلسل "Concatenation"، وغيرها من الأفكار التى تصب فى فكر الاستمرارية "Continuity" والانسجام "Harmony" ويعتمد أفكاراً أخرى كاللاخطية واللا انسجامية واللابنائية كأساس له يتخذه معبرا عن مبادىء كتابية وفنية تقاوم البنائية أو السردية' من مثل العشوائية التركيبية "Random Composition" أو مبدأ الصدفة أو عمليات التركيب الصدفوى "Chance Opera-tion" والتركيز على البعد المادى للغة "The Materiality of Language" أو ما يعرف بالنصية "Textuality" لا بوصفها مجرد وسيلة لنقل أفكار موجودة بشكل مسبق، ولكن بوصفها ذاتها منبع هذه الأفكار ومردها الرئيس. من الحركات الفنية المعاصرة التى اعتمدت هذه الأفكار على سبيل المثال حركة الشعر المجسم "Concrete Poetry" والشعر السريالى "Surreal Poet-ry" وشعر اللغة "Language Poetry" وهى جميعا حركات فنية استخدمت أفكار اللاسرد فى تشكيلاتها الشعرية.

انظر على سبيل المثال:

- Jerome McGann, "Contemporary Poetry: Alternate Route", in Politics & Poetic Value, Robert Von Hallberg (ed.), (Chicago and London: The Uinversiy of Chicago Press, 1987)

- Hank Lazer, Opposing Poetries. Volumes one and two. Illinois and London: Northwestern University Press, 1996).

**(المترجم)**

٢ ـ رفض صمويل بيكت شخوص بلزاك بوصفها شخوصا تافهة التركيب فى روايته الأولى غير منشورة

- "Dream of Fair to Middling Women," 1932, *Beckett Collection*, 1227/7/16/8:106, Reading Univ. Collection.

٣ ـ يقابل برخت النمو السردى التقليدى أو النمو الخطى الدرامى بمناهجه الكتابية فى المسرح الملحمى فى مقالته:

- "Notes on Opera" (1930), in *Brecht on Theatre*, trans. and ed. John Willett (1964; rpt., New York: Hill and Wang, 1977-37.

٤ ـ

- Samuel Beckett, *Proust* (1931), Rpt,as *Proust and Three Dialogues With Geoges Duthuit* (London: John Calder, 1970), 88.

٥ ـ حول فكر بيكت عن «التتابع المستحسن و«الوعى المتسامى»

انظر:

- Prust and Three Dialogues

وحول التحدى البيكتى

انظر:

- Samuel Beckett, "What Where" (1983) in *Collected Short Plays,* (London: Faber and Faber, 1984), 316.

وحول المقاومة البرختية انظر:

- Bertolt Brecht, "Theatre for Pleasuer or theatre for Instruction"(Ca. 1936), in *Brechtian Theatre*, 71.

٦ ـ

- Beckett, *Proust and Three Dialogues*, 125.

٧ ـ انظر:

- Michael Rabinson, *The Long Sonata of the Dead: A Study of Samuel Beckett*, (Edinburgh: Oliver and Boyd, 1964),

وانظر:

- Lea Bersani, *Balzac to Beckett: Center and Circumference in French Fiction* (New York: Oxford University Press, 1970, 317,)

# آليات الفشل فى رؤية بيكت..
# وآليات التساؤل فى رؤية برخت

من السهل أن نرى لماذا بدت أعمال ما بعد الحداثة اللاسردية مطابقة «لآليات الفشل أو العجز عند بيكت» كما يشير المقطع القادم من مجموعة بيكت الشعرية «وات» "Watt" أو «وحدة الطاقة الكهربية»، إذ تبدو اللغة فيها عاجزة تماماً عن احتواء أو حمل ألم التجربة الحياتية عنده؛ ألم الغياب والعدم والتعذب:

من ذا يخبر عن حياة العجوز؟

يزن الآلام فى ميزانه؛

يوزع الأغراض بالشبر؛

يقيّم كُربَ العالم كلها؟

والعدم منزرع فى الكلام؟[١]

أما قصيدة برخت «العامل يقرأ، ويسأل هذه الأسئلة» فتبدو منبثقة من دوافع رؤيوية مختلفة تماما عن تلك التى تتضمنها قصيدة بيكت، برغم تشابهها مع قصيدة بيكت فى اعتماد التساؤل والتحرى شكلاً لها:

أسألكم: من بنى طيبة بأبوابها السبعة؟

يقولون فى الكتب إنهم الملوك،

فهل حمل الملوك أحجارها؟

وبابل: من أعاد بناءها مرة أخرى

بعد سقوطها مرات؟

غزى الإسكندر الهند،

فهل غزاها هو وحده؟

والقيصر قهر غال[٢]

فهل لم يصاحبه فى غزوته حتى طباخه؟

يفوز الفائزون فى كل يوم وعلى كل صفحة،

فمن أعطاهم مأدبهم؟

رجل عظيم يظهر كل عشر سنين،

فمن دفع الثمن

حقائق كثيرة جداً،

وأسئلة كثيرة جداً[٣]

فبرخت يريد - كما يشير فى كتابه «مسرح المتعة أم مسرح التعليم» "Theater for pleasure, or Theatre for Instruction" (١٩٣٦) - أن يحفز رد فعل معين لدى القارئ؛ أن يثير فيه شعور «أن الأمر لا يمكن أن يفهم هكذا وأن مثل هذا الفهم يجب أن يتوقف»[٤]، وبالرغم من أن كتابات برخت المتأخرة كما فى «صوتيات مختصرة للمسرح» "A Short Organim for the Theatre" (١٩٤٨) تعدل بدرجة ما من هذا التصور إلى الحد الذى يعلن به برخت بأن على المسرح أيضاً أن «يقوم بدور ترفيهى للمتلقى»، وأن «يبقى شيئاً كمالياً بصورة كاملة»[٥]، لا يزال شعر برخت وأعماله المسرحية كلاهما ضد هذا التصور بصورة صريحة. على العكس تماما مما يعلنه برخت، تسعى أعماله بشكل واضح وصريح لإثارة أسئلة دائمة البحث عن إجابات، ومشاكل دائمة البحث عن حلول عملية محددة. يقول برخت فى مقالته «حول استخدام الموسيقى فى المسرح الملحمى» "On the Use of Music in an Epic Theatre" (١٩٣٥):

> إن هم المسرح الملحمى - أولاً وأخيراً - همّ عملى، فقد عرفنا أن السلوك الإنسانى يمكن تغييره؛ الإنسان كوحدة تصنعها عوامل اقتصادية واجتماعية معينة وأيضا كوحدة قادرة فى الوقت ذاته على تغيير هذه العوامل. على سبيل المثال: فى مشهد ما يؤجر أحد الشخوص ثلاثة شخوص أخرى للقيام بفعل إجرامى أو غير قانونى لصالحه، على المسرح الملحمى أن يصنع هذا المشهد بحيث يصير من الممكن تخيل سلوك هؤلاء الشخوص فى مواقف غير التى أظهرها المشهد بالفعل، إما فى ظروف اقتصادية وسياسية مغايرة، أو بتغير ما فى اقترابهم هم ذاتهم لظروفهم التى يطرحها المشهد؛ مما سيؤول بهم فى الحالتين كلتيهما لتغيير ردود أفعالهم ومناهج سلوكهم[٦].

ومن هذا المنطلق يستنتج برخت أن:

> المتلقى حينها له الاختيار فى أن ينتقد السلوك الإنسانى من وجهة نظره، ذلك أن المشهد يقصد وكأنه جزء من التاريخ. والقضية هى أن المتلقى يجب أن

> يوضع فى موقف يسمح له بعقد مقارنات بين كل ما يمكن أن يؤثر على مناهج السلوك الإنسانى، أو يوجهها، أو يسهم فى صنعها.

أما عن بيكت، فهو يرفض مثل هذا النوع من الغرضية المنطقية رفضاً تاما. يقول بيكت حول تأثير عمله «نهاية اللعبة» "Endgame":

> إننا لا نقدم إيضاحات .. وأعمالى هى هَمٌّ بالأصوات الأساسية والدفينة فى الإنسان.. أقدمها كاملة كلما أستطيع، ولست مسئولا عما عدا ذلك. ولو أصر الناس على صداع البحث عن إجابات فى أعمالى دعهم يفعلون، على أن يمدوا أنفسهم بحبوب الأسبرين اللازمة(٧).

وهكذا يبدو رفض بيكت لقبول أية مسئولية فيما عدا تقديمه لما يسميه «أصوات الإنسان الأساسية» أساساً مؤسساً لرؤيته الفنية، وهو اعتراف فى الوقت نفسه، لا شك يرفضه قراء لوكاش كدليل جديد على عجز بيكت عن تقديم ما يزيد عن أو يغاير تصويره «لأقصى درجات الترهل الإنسانى»(٨).

وعلى الرغم من ذلك، وفى حين تقدم رؤية بيكت ما يناهض رؤية لوكاش التى تصر على الفن الذي يقدم «وجهة نظر معينة»(٩)، وطموح برخت لتقديم ما يجعل المتلقى «ينتقد السلوك الإنسانى»، فهى أيضا تشارك كلا من برخت ولوكاش فى إصرارها على درجة عالية من الجدية والجدة. فأيما كانت مجابهات بيكت ورؤاه حول «التصور الذى قدمه عن الإنسانية المهترئة» والذى يربطه بهؤلاء الذين يعملون فى مستشفى جمعية الصليب الأحمر فى مدينة سانت ليو عام ١٩٤٦؛ بما يشير إلى العبث والقهر الذى ظهر فى رواياته بعد الحرب العالمية، أو الهدوء المريب والراحة المخيفة التى أظهرتها أعماله الأخيرة للمسرح والتلفاز، يبدو هم بيكت الأساس مركزا فى إظهار التجربة الإنسانية العميقة(١٠).

## هوامش:

١ -

- Beckett, *Watt*, 247.

٢ -

- Bertolt Brecht, "A Worker Reads, and Asks These Questions," in *Rites of Passage*, (trans.) Edwin Morgan, (Manchester: Carcanet, 1976), 143.

٣ -

- Brecht, *"Theatre for Pleasure or Theatre for Instruction"*.,71.

٤ ـ

- Brecht, A Short Organum for the Theatre (1948), in *Brecht on Theatre,* 180,181

٥ ـ

- Brecht, "On the Use of Music in an Epic Theatre" (1935), in *Brecht on Theatre,*86.

٦ ـ

- Samuel Beckett, letter to Alan Schneider, 2 Dec. 1957, in *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment by Samuel Beckett,* Ruby Cohn, ed. (London: John Calder, 1983), 109.

٧ ـ

- Georg Lukacs,(trans) *The Meaning of Contemporary Realism,.* John and Necke Mander (trans.), (1963; rpt., London: Merlin, 1972), 31.

٨ ـ السابق.

٩ ـ السابق.

١٠ ـ يناقش بيكت «التصور الذى تأكد بالتقادم عن الإنسانية المهترئة» فى النص الإذاعى «رأسمال البقايا» "The Capital of the Ruins".(١٩٤٦)

* *As No Other Dare Fail,* (London: John Cadler, 1986), 76 - 75.

حول تضمينات بيكت عن البعث والقهر الإنسانى انظر:

* Tom F. Driver, "Beckett by the Madeleire," *Columbia University Forum 4* (Summer, 1961): 21 - 22.

يشير بيكت إلى هذا النوع من الراحة المريبة عند رحيل صديق أو عزيز فى "Ohio Impromptu" وإلى رحمة وعطف الخدمة التى تمدها أياد قادمة من «نور أرق» فى

*Nacht and Traume,* both in *Collected Shorter Plays.* 237,305

# بيكت وبرخت وأنين النص

---

بدون أن يشير ذلك إلى أى نوع من أنواع التقليل من إنجازات برخت وبيكت، وكأنهما يمثلان الطيش فى التمرد الفكرى أو الفني، يمكننا أن نرى من فلسفتيهما الفنية ـ على اختلافهما فى التركيز على الأصوات الإنسانية الدفينة ـ نوعا من أنواع التفعيل لما يمكن أن نعرفه بأنه أنين النص. على حين أن الاتجاهات الأمريكية المعاصرة فى اللاسرد ما بعد الحداثى يمكن أن تتقارب بشكل أكثر وضوحاً مع كتابات برخت المتأخرة حول أهمية المسرح ككمالية وحول دوره الترفيهى[1]؛ مما يجعلها موافقة بدرجة ما لهوائية اللاسردى فيما يمكن تسميته كوميديا النص، يتجلى هذا الاختلاف العام بين اللاسردى الذى يولد «أنين النص» واللاسردى الذى يولد «كوميديا النص» عندما نقابل آليات الفشل وأدبياته عند بيكت والمفاهيم والافتراضات التى طرحتها الكثير من الكتابات حول معالم ما بعد الحداثة فى الولايات المتحدة خاصة ما يتعلق منها بأعمال الفنانين ما بعد الحداثيين كـ «الصمت» لجون كاج (١٩٦٠) أو «من الألف للياء ثم مرة أخرى» لـ «أندى وارهول» (١٩٧٥). فمن الواضح أن ردود الأفعال حول آليات ما بعد الحداثة ومعالمها تختلف بصورة جذرية فى أوروبا عن مثيلاتها فى الولايات المتحدة.

## هوامش

١ ـ

- Brecht, *A Short Organum for the Theatre*, 181.

# وارهول وكوميديا النص

في أحوال عدة يشير كاچ ووارهول[1] إلى نوع المشاكل والأسئلة العامة التي يشير إليها بيكت ويوظفان تصورات ومفاهيم تبدو متشابهة إلى حد ملحوظ مع تلك التي يوظفها بيكت، حتى ليبدو أن أسباب «أنين النص» عند بيكت هي نفسها حوافز «كوميديا النص» عند كل من كاچ ووارهول. فعلى سبيل المثال، مثلما يخلي بيكت من مسئوليته تجاه ردود أفعال القراء على النص، يفضي وارهول بامتعاضه حول قبول أية مسئولية يمكن أن تقوده لأن يكون «بائسا» على المدى الطويل»، يقول وارهول: "أحيانا يترك الناس بعض المعضلات تناغصهم وتجعلهم بائسين لسنين عدة، في حين أن كل ما عليهم فعله لحلها هو أن يقولوا: فماذا إذاً؛ إذا ما كانت تلك هي المعضلات، أحد أفضل المقولات لديّ هو أن أقول «فماذا إذاً..»"[2] ولكن في حين يفضي بيكت بعدم مسئوليته عن ردود أفعال القراءة بشكل يتسم بالشدة والجدية والاتزان وربما أيضاً يتسم بالمسئولية العميقة ناسباً هزائمه لآلام «اليوم الذي أعرف فيه غباءاتي» كما يقول[3]، في حين ذلك يقدم وارهول تفسيراً لرفضه تحمل مسئوليات القراءة، يتسم بالخفة إلى حد ما كما في قوله ساخراً:

"أعتقد أن مخي يفتقد لبعض العناصر الكيميائية التي تشكل المسئولية". من المفارقة نفسها تنبثق مماثلة شيقة بين بيكت ووارهول، فبيكت الذي يأسف أن «الناس من حوله يساقطون قطعاً» وأن أعماله التي تنصب على «مساحة من الكيان الإنساني تجنبها الفنانون بوصفها غير قابلة للتوظف أو الاكتشاف - غير موافقة لما يمكن أن يسمى فناً[4] يجد صدى واضحاً في ملاحظات وارهول المسترخية:

دائماً ما تتألف أعمالي من البقايا، تلك الأشياء التي أسقطت وتركت وأهملت، الأشياء التي أعتبرها الجميع غير ذات جدوى أو نفع، تلك الأشياء التي أراها دائماً محتوية على طاقة كوميدية ضخمة، فقد اعتقدت دوماً أن البقايا تحتوي على كم كوميدي كبير (ص٨٨)

ويوضح وارهول ما يعنيه بكوميديا البقايا عندما يقول "كنت يوماً بأحد المقاهي، وقفز أحد سكان الفندق المقابل من النافذة ليلقى حتفه.. والتف الكثير من الناس حول جسد المنتحر..

وفى خضم كل ذلك أتى أحدهم ليسألنى «أرأيت الكوميديا الحادثة فى الشارع»(ص١٠٦). ويعقب وارهول على ذلك بشكل يظهر إحراجه الواضح لاعتباره هذا الحدث المؤسف محتويا على كوميديا ما، يقول وارهول:

> إننى لا أدعى أنك يجب أن تكون فرحاً عندما يلقى أحد الناس حتفه، ولكننى أقول بأن هناك فضولاً عارماً حول الظروف والأحوال التى يمكن أن تجعل من موت شخص ما حدثاً ليس سوداوياً أو حزيناً بالضرورة. تذكر أيضاً بأننى أعتقد أننى أفتقد بعضاً من مواد كيمياء المسئولية، الأمر إذاً أسهل بالنسبة لى عن شخص آخر لديه الكثير من مواد كيمياء المسئولية"(ص١٠٦).

## هوامش:

(١) أندى وارهول "Andy Warhol" هو فنان تشكيلي وكاتب ورسام ومصور سينمائى أمريكى، ولد فى مدينة بيتسبرا عام ١٩٣١ وتوفى فى مدينة نيويورك عام ١٩٨٧، وارتبط اسمه بحركة فنية واسعة تعرف فى الغرب المعاصر بالفن الشعبى أو الشائع "Pop Art" اختصارا لتعبير "Popular Art". وقد اشتهر وارهول فى بداياته بأعماله التى تتخذ من المواد التجارية الشعبية الشائعة كعلب المشروبات وغيرها شكلا لها فى التعامل مع مفردات الثقافة التى تعبر عنها أو تنقدها، وفى منتصف ونهاية مشواره الفنى اشتهر وارهول بأعماله التى اتخذت من صور المثلات الأمريكيات الشهيرات مثل مارلين مونرو وغيرها، ومن أمثلة الوضع الاجتماعى والقضائي الأمريكى، كالكرسى الكهربائى ومظاهر التعامل البوليسى مع مظاهرات الطلاب، أشكالا ساخرة لها، تحاول من خلالها انتقاد ما يعرف فى الثقافة الأمريكية بـ «الحلم الأمريكى» الذى يتضمن رؤى رومانسية عن الحرية والإنسانية. كما حاولت هذه الأعمال انتقاد الفكر الثقافى الذى سمح بمثل هذه التناقضات أن تتواجد على مثل هذه الدرجة من العفوية التى أشار إليها وارهول بسخريته الجادة فى أعماله التشكيلية. إلا أن أعمال وارهول فى معظمها احتفظت لنفسها بشكل أصر عليه وارهول فى معظم مشواره الفنى، ألا وهو الطابع الشعبى والمواد الشائعة. انظر على سبيل المثال:

- Art of the 20th Century, Jean-Louis Ferrier (Directed), (Paris & London: *Editions du Chéne*, 1999), p.968.

**(المترجم)**

٢ ـ

- Andy Warhol, *From A to B and Back Again: The Philosophy of Andy Warhol* (1975; rpt., London: Picador, 1976), 105.

جميع الإشارات لهذا المرجع ستظهر فى متن الدراسة.

٣ -

-Samuel Beckett, qtd. in *Samuel Beckett: A Biography*, by Deirdre Bair (London: Jonathan Cape, 1978), 367.

٤ -

- Samuel Beckett, qtd. in "Moody Man of Letters," by Israel Shenker, *New York Times*, 6 May, 1956, sec. 2, 3.



# إيجلتون وجيمسون ولا تأريخية الثقافة

مثل هذا التوجه الأمريكي الذى يتعمد الخفة واللامبالاة كالذى تظهره أعمال وارهول التشكيلية والنثرية غالباً ما يصل بمقولات «العامل ـ بى» إلى حد الغليان. تماماً كما أثنى هتلر على التكعيبية والدادية والمستقبلية والتعبيرية عندما ذمها بأنها «فأفأة وتهتهة مصطنعة لرجال أنكر عليهم ربهم موهبة الفن الحق، واستبدلها بموهبة الثرثرة والخداع»[1]، ترفض مقولات إيجلتون المبدئية ثقافة ما بعد الحداثة بوصفها خالية من «الجدارة»[2] أو الجدة، فتنتج وفق مناهج «خالية من العمق والبعد التاريخى»: (الرأسمالية والحداثة ص٦١). من المنطلق نفسه يرى جيمسون أن ما بعد الحداثة هى ثقافة ذات «لغة ميتة» تنتج «نوعا جديدا من السطحية واللاعمق» ويعتبر أعمال وارهول أعمالاً «لا تخاطبنا البتة» مقابلاً صور وارهول للممثلة الراحلة «مارلين مونرو» بأعمال الفن التشكيلى فى الحداثة كالصرخة لمونيتش مستنتجاً «فرضيته التاريخية العامة» أن «الأحاسيس والتصورات مثل التوتر والتغريب والتجارب النفسية التى تنتجها وتتطابق معها كما فى «الصرخة» لا تجد لنفسها مكاناً فى عالم ما بعد الحداثة[3]

كثير من الاستثناءات لفرضيات جيمسون وأطروحاته تتبدى بوضوح؛ على سبيل المثال تصف الممثلة الإنجليزية بيللى ويتلو شخصيتها فى مسرحية بيكت «وقع الخطى» أو "Footfalls" بأنها تمثل إيفارد مونيتش بلحمه ودمه[4] مشيرةً بذلك إلى أن ما بعد حداثة بيكت تستكشف ـ على الأقل ـ أبعاد التوتر والتغريب التى أظهرتها أعمال مونيتش. وكما يشير المقتبس المقبل، فإن أحد أعمال وارهول التشكيلية تكاد تنطبق تماماً مع عمل مونيتش الصرخة، فى محاولة منه لاكتشاف وتعميق وطرح أسئلة تعقد أو تزيد من تداخلات قضايا لتصورات «التأليف»، «الجمالية»، «حقوق الطبع» و«قيم الاستهلاك الفنى» وغيرها من عناصر «المعضلات غير المألوفة فى مناطق الإنتاج الحضارى والنظرى» التى يعتبرها جيمسون أساساً فى «التحليلى المؤسساتى» لثقافة ما بعد الحداثى[5].. تقول صحيفة «نهاية الأسبوع الاسترالى» "Weekend Australian":

سبّب عمل الرسام الأمريكى الشهير آندى وارهول الذى يعيد فيه إنتاج عمل

الرسام إيفارد مونيتش الصرخة (١٨٩٣) الكثير من المشاكل. فوفقاً لمصدر موثوق به في لندن، يجهز متحف ميونيخ الفنى بأوسلو معطيات رفع قضية حقوق طبع على وارهول. ويدعى النرويجيون أن وارهول أعاد إنتاج «الصرخة» بكل تفاصيلها ماعدا الألوان، وإضافة إلى ذلك لم يوقع وارهول عليها بوصفها عمله فقط، بل تقاضى مبلغ ٢٠ ألف دولار، كعائدات سنوية من هذا العمل أيضاً، والسؤال هنا هو: هل عمل وارهول هذا هو نفسه عمل مونيتش؟[٦]

فبمجرد أن يسعى المتلقى لفهم ثقافة ما بعد الحداثة وفقاً لإنتاجها وأطروحاتها نفسها، لا وفقاً لشعارات «العامل - بى»، يبدو واضحاً أن هذا الإنتاج وهذه الأطروحات أشد تعقيداً وأكثر عمقاً مما افترضه كل من جيمسون وإيجلتون. فجيمسون اعترف فى مقالة له فى مجلة "Flash Art" فى عددها الصادر فى ديسمبر ١٩٨٦ بماتنبأ به جون كاج قبل ذلك بعشرين عام تقريبا (١٩٦٨) وحواره مع ريتشارد كوستيلانتز حيث قال: "إن عقولنا ستمطّ حد الانفجار لكى تستطيع أن تمتص هذه التقنيات الجديدة وهذه التكنولوجيا المتنوعة»[٧]، تماماً كما حدث مع جيمسون الذى يرى الآن أن «بعض الملامح الإيجابية فى ما بعد الحداثة» يمكنها بالفعل أن توظف أدوات وأساليب السلعية وآلات السوق وأن «تحاول بشكل ما أن تسيطر على هذه الأشياء من خلال انتقائها ودفعها لأقصى حدود هذه الأفكار والتصورات"[٨].

## هوامش:

١ -

- Adolf Hitler, speech inaugurating the "Great Exhibition of German Art 1937," trans. Ilse Falk, in *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics*, ed. Herschel B. Chipp, (Berkeley: Univ. of California Press, 1968), 479.

٢ - يشير التعبير "Authenticity" فى لغة الثقافة الإنجليزية اليومية إلى موثوقية الشئ أو عدم زيفه، فعندما يوصف الشئ بأنه "Authenticity" فهو يوصف بأنه غير منتحل أو مدع، أما فى لغة النقد، فالتعبير يشير إلى تركيبة تتذاوب فيها معانى الجدة والإبداع والموثوقية والانتماء، مما يوحى بإمكان ترجمته إلى الأصلية أو الأصلانية. إلا أن تعبيرى الأصلية أو الأصلانية قد يلقيان بظلالهما على معنى من معانى تعبيرات الأصالة أو الأصولية التى تشير فى لغتنا إلى الارتباط بالموروث التقليدى وتوحى بالعودة إلى الأصول، الأمر الذى يجعلها شبه مناقضة تماماً لما يوحى به التعبير الإنجليزى. لذا اختار المترجم تعبير «الجدارة» كمقابل لهذا التعبير، يمكنه أن يحمل معانى الجدة والإبداع والموثوقية والانتماء جميعها فى طياته.

(المترجم)

٣ -

- Jameson, "*Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*", P.59-65.

٤ -

- Billie Whitelaw, qtd. in "Interview with Billie Whitelaw," by author, *Review of Contemporary Fiction 7.2*, (Summer 1987):109.

٥ -

- Jameson, "Hans Haacke," 38.

٦ -

- *Weekend Australian Magazine,* 19-20 July 1986,12.

٧ -

- Cage, "Conversation with Kostelanetz," in *John Cage*, 25.

٨ -

- Jameson, *Flash Art*, 72.

# كاج وكوستيلانتز والأحكام القيمية

أشار كاج فى حواره مع كوستيلانتز عام ١٩٦٨ أيضا، إلى أنه ربما يكون من العجلة والتسرع أن نحاول تقييم كثير من التجارب الفنية ما بعد الحداثية الآن طالما أن أطروحات خطاباتها قد لا تكون متعاطفة أو متواصلة مع المقاييس والمفاهيم السابقة عليها. فعندما سأله كوستيلانتز إذا ما كان يعتبر بعض الأعمال فى المسرح التجريبى «أفضل من غيرها» أجاب كاج:

> لماذا تضيع من وقتي ووقتك فى محاولات للوصول إلى أحكام قيمية؟ أليس من الواضح أنك عندما تحصل على حكم قيمي، أنت فى الواقع لا تحصل على شئ بالمرة؟

فالأحكام القيمية تدمر ما ينبغي علينا فعله، ألا وهو الفضول ورغبة المعرفة والوعي.. علينا أن نمارس عصرنا بصورة إيجابية؛ فعندما أنتقد الآخرين أهمل فى الوقت ذاته ما ينبغي عليَّ فعله.. أهمل عملي أنا نفسي، فى حين أن أعمال الآخرين ليست ثابتة، بل فى حالة دائمة من التغير والتحول[1].

ومن ثم يستنتج كاج أن «المهم إذاً هو أن تُدخل ذاتك فى حوار موقفي تستطيع من خلاله أن تستخدم خبراتك فى نقد أعمالك - حتى ولو كنت حال أدائها - إلى أن تصل بنقدك لها حد نقضها من الوجود نقضاً». وكما أثبتت نظرات «العامل - بى» عند جيمسون، وإيجلتون وغيرهما، من السهل إذاً أن تنقض ما بعد الحداثة من الوجود نقضاً إما بنفى أية جدارة يمكن أن تنسب لها أو بنفى ما يمكن أن تكون ما بعد الحداثة معبرة عنه بالفعل - كما يؤكد كل من جيمسون وإيجلتون فى مقالاتهم فى بدايات الثمانينات، أو باقتراح أن خطاب ما بعد الحداثة هو خطاب غير متوافق فى طبيعته مع «أفكار الدوام والمأثورية» - كما لا يزال جيمسون يصر فى نهاية الثمانينات، وجيمسون - على ذلك - يشارك كاج فى رفضه للأحكام القيمية التى من شأنها أن تغيب عوامل «التغيير» الكامنة فى الإبداع المعاصر عن الوعى والانتباه. ومن ثم يحاول جيمسون حالياً أن يستبدل بتأملاته الحالية حول ثقافة ما بعد الحداثة أطروحاته السلبية السابقة التى هى أصل هذه التأملات وجذورها، يقول جيمسون:

> بالرغم من أن تصوراتنا الأولى حول ما بعد الحداثة مالت لأن تكون تصورات

سلبية تصفها بأنها ليست كذا، ولا تصل إلى كذا وغير موافقة مع الكثير مما كانت عليه الحداثة.. إلخ، فإن هدفنا النهائى هو وصف إيجابى لما بعد الحداثة، لا يتعلق بالقيمة (فتكون ما بعد الحداثة أفضل قيمة من الحداثة) ولكن بكيفية تقديم إدراك واعٍ بما بعد الحداثة كمنطق ثقافى جديد على أساس ما يقدمه هذا المنطق لا ما يقدمه غيره(٢).

غير أن رفض جيمسون لتقييم ما بعد الحداثى يختلف فى كنهه عن مقاومة كاج للأحكام القيمية المتسرعة غير المستنيرة بالتفاصيل ودقائق الظواهر وعمقها. فجيمسون ـ في محاولة منه لإبقاء أسطورة العامل ـ بى تلك التى تشير إلى أن ما بعد الحداثة لا تتوافق أصلاً مع القيم الجمالية ـ يقول بأن جوهر العمل ما بعد الحداثي ـ ومن ثم لب الخبرة الفردية به ـ هو جوهر ولب مؤقتي لا يحتمل الدوام أو المأثورية أو الضخامة، ويرى أن «فى التعامل مع ما بعد الحداثة، يمكننا أن نميز بعضا ممن قدموا إسهامات رائدة، إلا أن الأسئلة الجمالية حول قدر قيمة أو عظمة هذه الإسهامات، تلك الأسئلة التى كانت مشروعة في مرحلة الحداثة، تبدو الآن غير ذات أثر أو معنى»(٣).

فى المقابل، يميل نقد كاچ لأعماله إلى تحقيق تصور ليوتار أن الأعمال الفنية فى ما بعد الحداثة يمكن أن يتم جدولتها جماليا إذا ما استطاع المستقبل أن يكشف افتراضاتها الجمالية وقواعدها الداخلية المتضمنة فيها والمميزة لها. فكما يقول ليوتار:

> إن الفنان أو الكاتب ما بعد الحداثي يلعب دور الفيلسوف، فالعمل الذي ينتجه أو النص الذى يكتبه ليس محكوماً بعدد من القواعد أو المقاييس التى وضعت بصورة مسبقة، ومن ثم لا يمكن الحكم على هذه الأعمال وفقاً لتصور مسبق من خلال تطبيق صيغ أليفة أو جاهزة على النص أو العمل. فهذه القواعد والمقاييس هى ذاتها ما يبحث العمل الفنى أو الأدبى عنه. فالكاتب والفنان يبدع إذاً دونما قواعد موجودة مسبقا حتى يصنع قواعد ما سيتم إبداعه عند إبداعه، ومن ثم تتخذ أعمال ما بعد الحداثة شكل «الحدث» لا شكل الممارسة. (ص٨١).

## هوامش:

١ ـ

- Cage, "Conversation with Kostelanetz," in *John Coge*, 27-28.

٢ ـ

- Jameson, *Flash Art*, 69.

٣ ـ

- Jameson, *Flash Art*, 72.

# جيمسون وراوشنبرج
# واستنفاد الطاقة المبكر

يبدو أن جيمسون يعانى من أعراض استنفاد الطاقة المبكر كما يظهر فى تعليقاته التى أخرجها حواره مع ستيفانسون عام ١٩٨٦. ففى مناقشته لأعمال راوشنبرج يقرر أنها أعمال تشكل حدثاً قد انتهى قبل أن يشرع فى الوجود، أعمال لا يمكن إعادة بنائها جمالياً، أعمال تعدت مراحل الخلاص والتوبة. فمن وجهة النظر المتسرعة التى تظهرها مقولات جيمسون فإن «جميع أنواع الخبرات التى تطرحها ما بعد الحداثة» هى خبرات منتهية فى كنهها.

يقول جيمسون بتخبط واضح:

> لست أعرف كيف يمكن رؤية قيمة أعمال راوشنبرج، لكننى كنت قد شاهدت معرضاً كبيراً لأعماله فى الصين، أشياء لماعة براقة تطرح الكثير من خبرات ما بعد الحداثة وتجاربها، إلا أنها تنتهى انتهاء كاملا بمجرد أن ينتهى حدث الرؤية؛ بمجرد أن ينتهى المعرض ويخرج المشاهدون. بعبارة أخرى، لست أرى فى أعمال راوشنبرج النصية ما يقارنها بأى من الأعمال المأثورية الباقية التى طرحتها الحداثة، إن ما ينتجه راوشنبرج ليس عملاً فنياً. فعندما نذهب لأحد معارض راوشنبرج قد نرى وننبهر بكثير من أنواع الابتكار والتخليق والخبرة التقنية، ولكن ينتهى ذلك كله بمجرد الخروج من المعرض[١].

وليس لنا أمام ذلك إلا أن نتساءل: لِمَ يجب أن تفرز خبرة قراءة أعمال راوشنبرج تجربة محكوماً عليها بالفناء؟ ألا يستطيع القارئ الذى لم يعتد كتابات جيمسون أن يوفر على نفسه عناء رفضها المشوب بالمديح هذا ـ ذلك الرفض الذي يصفها بأنها مجموعة من التراكيب البراقة لخبرات ما بعد الحداثة ـ بأن يراها والأمر هكذا جديرة بالتحليل والفحص.

أما كاج فيرى بصورة أكثر إيجابية ـ مشيراً بذلك إلى إعجابه الشديد بتعاليم زن البوذية ـ أنه «لو بدا شئ ما بعد دقيقتين مملاً وطويلاً، حاول رؤيته فى أربع دقائق، ولو بدا مملاً بعد أربع، حاول بعد ثمانى دقائق، فست عشرة، فاثنتين وثلاثين وهكذا، حتما سيستطيع الواحد منا أن يكتشف فيه شيئاً شيقاً وجديداً، أن يكتشف أنه ليس مملا، وأنه على العكس من ذلك

قد يكون مثيرا للفضول والتشويق (الصمت ـ ٩٣). بعبارة أخرى، تبدو تعليقات جيمسون حول أعمال راوشنبرج مشابهة بالكثير من التسرع وكان من الممكن لها أن تتجاوز تلك الحدود المتخبطة لتصير هى نفسها غير منتهية فى كنهها ولكن مثيرة للفضول والتشويق.

## هوامش:

١ ـ

- Jameson, *Flash Art,* 72.

# كـاج وراوشـنـبرج ورايمـان

قدم كاج تأملاته حول أعمال راوشنبرج فى مقالته «حول روبرت راوشنبرج الفنان وأعماله» "On Robert Rauschanberg, Artist and His Work" (١٩٦١) التى ظهرت قبل تشخيص جيمسون لأعمال راوشنبرج غير المأثورة وغير الدائمة بحوالى ربع قرن. يرى كاج أن المتلقي التقليدى قد يفضل بالفعل تكوينات نصية ورؤيوية أكثر تقليدية مما يطرحه راوشنبرج (كالتركيبات اللغوية الرقيقة التى يفضلها قراء ديكنز)، إلا أنه فى الوقت ذاته يرى أن التضمينات والجماليات التى تحتويها أعمال راوشنبرج تبدو متنوعة وواسعة وقابلة للنفاذ كأى من أعمال سابقيه الحداثيين، بشرط أن يقبل المتلقى أطروحاتها البلاغية. يقول كاج: هذه العبارة مثلا «هل لنا أن نفضل خنزيراً بتفاحة فى فمه»، لها فى تكوينها هى الأخرى رسالتها الخاصة بها وعلينا حينئذ أن نباركها، فتلك هى المشاعر التى يوصلها لنا راوشنبرج. الحب، التساؤل، الضحك، البطولة،... الخوف، الأسف، الغضب، الاشمئزاز، والسكينة» (الصمت، ص١٠١).

وحديثاً تكلم كاج أيضاً عن صفات الإيحاء والوحى التى تظهرها أعمال روبرت رايمان المؤلفة من رسومات بيضاء. فعلى حين يرفض جيمسون كل ما لا يراه مألوفاً بوصفه غير ذى دوام أو جدوى، يرى كاج أن أيا من عناصر الغرابة فى أعمال رايمان، والأساليب الكثيرة التى يصنع بها رايمان هذه العناصر، تولد حافزاً آخر لإبداع آخر. فى مناقشته لتجربة اكتشاف أعمال رايمان؛ يقول كاج:

> لم أكن أعرف أعمال رايمان حتى رأيت معرضاً يعرض أعماله السابقة كلها. وكان من المدهش أن أتتبع رؤيته للبياض فى مراحلها المختلفة.. المواد المتنوعة التى يضع عليها هذا اللون والأساليب المتنوعة التى يضعه بها، شىء غاية فى الإبداع، وخرجت حينها من ذلك المعرض ولدى إحساس طازج بالمتعة، متعة قد تصل حد التغير الفكرى، فالاكتشاف لا يمنحك إحساسا بفقدان القدرة على الاكتشاف بل بكثافة هذه القدرة، فيمنحك لا مجرد الإحساس بأن شيئاً جديداً

قد عرفته فزاد من معرفتك، بل بأن ثمة زيادة ما حتى فى ذلك الذى لم تعرفه أيضاً[١].

وليس ذلك كالقول بأن رؤى كاچ ونظرياته تقدم إيماناً كاملاً بالغياب وبالمجهول أو أنها تنكر أى جدوى للحكم الجمالى. على العكس من ذلك، يعرف كاچ مقاييسه الفنية من خلال إيضاحاته حول ما ينتويه فى أعماله «أن نوازن ونهدىء العقل الإنسانى» حتى نتأكد «بأن كل الأشياء تتماسك بعضها ببعض»[٢] ومن ثم ينتقد كاچ بعضاً من أعماله كـ «الأبجدية» "Alphabet" (١٩٨٢) قائلاً بأنها «يصعب سماعها» وهى بذلك «شديدة البساطة» و«شديدة التعقد» فى آن واحد[٣]. فكاچ يقدم نوعاً من الجماليات التى يمكن أن نطلق عليها «جماليات عملية» حينما يقول إن الفن التجريبى يجب أن «يساهم فى صنع أخلاقيات نصية جديدة وجماليات جديدة»[٤] وهو على ذلك يعى مدى غموض مفهوم «الاستهلاك» حين يقول «إننا نريد الفن لأننا ـ بصورة أو بأخرى ـ نريد استخدامه، وما استخدمناه قد استهلك بالفعل ومن ثم علينا أن ننتج ما هو طازج الآن، فلست أعتقد أنك ستطلب منى أن أعيد أكل قطعة من اللحم كنت قد أكلتها منذ عشر سنوات، فأعيد تكوينها لآكلها مرة أخرى؟»[٥].

## هوامش:

١ ـ

- John Cage, interview with author, Geneva, 12 Sept. 1990.

٢ ـ

- Cage and Kostelanetz, "A Conversation about Radio," 32,

٣ ـ

- Cage and Kostelanetz, "A Conversation about Radio," 30,

٤ ـ

- Cage "Conversation with Kostelanetz," in *John Cage,* 28.

٥ ـ

- Cage "Conversation with Kostelanetz," in *John Cage,* 24.

# كاج والاستهلاكية

إن التصور الاستهلاكي عند كاج (استهلاكية العمل الفنى)، هو تصور يبلغ درجة غير عادية من الإيجابية بقدر وشايته بمفهوم الفن الذى «يمر عبر الجسد الإنسانى نفسه» ليمتزج به، فيترك فيه الحاجة للتجديد والابتكار، ومن ثم الرغبة فى النمو الجمالى. فبدلا من التناعى إما بـ «انتهاء» أو طمس معالم المعركة القديمة (التى غالبا ما وجدت فى مرحلة الحداثة العليا) بين الثقافة الخاصة وما يسمى بثقافة العامة أو الثقافة التجارية، ذلك الانتهاء الذى يراه جيمسون معرفا لثقافة ما بعد الحداثة، أو التناعى بـ «شيئية الحياة اليومية التى فرضتها عليها سوق الرأسمالية» تلك الشيئية التى يراها إيجلتون مقابلة «للتشييء الحداثى للعمل الفنى كمعبود منعزل» (الرأسمالية والحداثة: ٦٨)، بدلا من ذلك كله يطرح كاج نوعا من الطليعية الفنية تعتمد «طزاجة الجدة والتغير» مفهوما أساساً[١].

فجيمسون الذى يحقر استهلاكية المجتمع المعاصر بشكل عام و«الثقافة الأمريكية فيما بعد الحداثة بشكل خاص» تلك الثقافة التى تعبر عن نفسها تعبيراً بنائيا داخلياً فى صورة موجة عارمة من السيطرة العسكرية والاقتصادية على العالم» ـ يرفض مبدئيا كل حالات ثقافة ما بعد الحداثة التى بها أية شبهة أو لون يقارب «أياً من الأشكال أو المحتويات التى تصنعها هذه السيطرة، تلك السيطرة التى رفضتها كافة أفكار وأيديولوجيات الحداثة بصورة صارمة». ومن ثم يرفض جيمسون استخدامات الكتابات الأدبية فيما بعد الحداثة التى تضمن أعمال الكتاب السابقين فى الحداثة وما قبلها كجزء من العمل الفنى نفسه قائلاً: «هذه المقتبسات لا تقتبس فى تلك الأعمال، كما يمكن أن نتصور جويس وماهلر مثلا يقتبسان بل إن هذه المواد يتم إدخالها فى متن الكتابة نفسها»[٢] مثل هذه الأطروحة تبدو غريبة. فالأعمال المزقة فكرياً هذه التى يشير إليها جيمسون موجودة بالفعل فى كل أيديولوجيات فن الحداثة بتقنياتها الكثيرة ـ الكولاج، والمونتاج، والتركيبية عند التكعيبيين، والتعبيريين والمستقبليين (الروس والإيطاليين)، والداديين، والسرياليين، والبنائيين.

بل إنه على العكس من ذلك تماماً: لأن الكثيرين من فنانى الحداثة من أمثال كرت شفترز

رأوا فى «قطع الخشب، وقصاصات الورق المهملة، والأسلاك القديمة والأزرة والقمامة موادا قيمة يمكن استخدامها فى الرسم تماماً كالألوان التى تخرج من مصانعها»، استطاع فنانو ما بعد الحداثة من أمثال راوشنبرج أن يشعروا بحرية فى استخدام أدوات التكنولوجيا المتاحة لهم لاستبصار آفاق فنية وتصوراتية جديدة يعدلون بها مناهج القدماء فى استخدام زيادات المجتمع الاستهلاكى[٣]؛ذلك أن راوشنبرج يعتقد بأن كل عمل ما بعد حداثى أمين يجب عليه أن يحتوى كافة مظاهر ثقافة ما بعد الحداثة وعناصرها الرديئة منها والجيدة، يقول راوشنبرج:

"كنت فى خضم ما أراه حولى، أجهزة التلفاز، والمجلات، وغيرها.. مقذوفات ونفايات وزيادات العالم.. فقلت: إذا ما استطعت الرسم أو صنع عمل أمين، علىّ أن أضمن كل هذه المواد والعناصر التى هى فى مجملها الواقع ذاته".[٤]

## الهوامش:

١-

- Cage, "Conversation with Kostelanetz," in *John Cage*, 24. Jameson, "Postmodernism, or the Cultural Logic," 54.

٢-

- Jameson, "Postmodernism, or the Cultural Logic," 57, 55.

٣-

مناقشة كرت شفترز للمواد الجمالية المتنوعة توجد فى:

- Kurt Schwitters's, *Art International*, 25 Sept. 1960, 58.

كما يوجد دفاعه عن الحرية الفنية فى:

"Merz," 59.

٤ -

- Robert Rauschenberg, qtd. in *The Shock of the New: Art and the Century of Change*, by Robert Hughes (London: British Broadcasting Corporation, 1980), 345.

# السـرد الجماعـى والحـوار مع التـشـبيهيـة[1]

بالرغم من عداء جيمسون الأولى لثقافة ما بعد الحداثة التى تستخدم فى فنها بقايا ونفايات الواقع المحيط، فيما أسماه مساحات الاهتراء والتفاهة، يبدو أن إعجابه الشديد بالفنان ما بعد الحداثى هانز هاك قاده لإعادة النظر. فيرى جيمسون الآن أن على الفنان المتمرد أن «يكافح مناخ الواقع الشبيه بأن يستخدم مفرداته التى هى فى حد ذاتها موازية أو شبيهة للواقع»[2]. ويبدو هذا المنطق منطبقا تماما فى إنجازات راوشنبرج وجيل بأسره من الفنانين التفكيكيين؛ فالروائى وليام باراس ـ على سبيل المثال ـ يشير إلى أن الناس «هم عبارة عن مجموعة من الصور التعبيرية» (أو على الأقل تشكلهم تلك الصور) ـ مادحاً رواية جاجى ـ بالارد (الحب والنابالم» (١٩٧٢) تحديدا، لاستكشافها عمليات التشكل هذه مؤكداً أن «هذا ما يصنعه بوب راوشنبرج بالضبط فى الفن، فهو بالفعل يفجر الصور للإنسان»[3] وكما يشير الشاعر جون جيورنو تكمن عظمة الفن الذى يقدمه كل من وارهول وراوشنبرج فى استخدامه وتشكيله لصور المجتمع الاستهلاكى فاتحا بذلك «الوعى الأمريكى المعاصر» و«نافذاً لأعماق عمليات التصور فيه»[4] مثل هذا النهج التمردى الإيجابى الذى يعرفه جيمسون كنوع من أنواع الحيادية السلبية التى تصنعها عمليات التشيئ ـ أو تحويل المجرد إلى مادى ـ التى تخدم أغراض السوق فى الرأسمالية، ومن ثم يربطه بما يراه بوصفه «عمليات تذويب الفردية» التى تتصف عنده بالانفصالية والجمعية السلطوية. ومن الجدير بالذكر أن هذا التصور يشابه إحساس وارهول بالخفة أو السخرية التى تطرحها أعماله، ويوازى إحساس راوشنبرج باللاذاتية التى تطرحها أساليبه أحيانا[5].

إلا أن جيمسون يبدو فى مقولته هذه وفى غيرها رافضاً لأن يرى أن مثل هذا النوع من البلاغات لا يقدم أطروحات إيجابية، بالقدر الذى لا يقدم فيه أطروحات أمريكية خاصة، بل يقدم إيحاء غامضاً يشير إلى أن إذابة الفردية تلك التى يلصقها بأعمال ما بعد الحداثة قد تأتت لها من نماذج أيديولوجية (أكثر تماسكاً؟) يفرزها العالم الثالث.. يقول جيمسون:

نفس ثالثة، ربما تبعد عن الذات البرجوازية والذات المنفصمة التى تتصف بها

مبادئ التنظيم الاجتماعى فى مجتمعاتنا المعاصرة. ذات جمعية غير مركزة ولكنها غير منفصمة على ذاتها، تنبثق فى أنواع معينة من القص الروائى نجدها فى أدب العالم الثالث، في الأدب الخطابى، فى الشائعات والنميمة، وأشياء من هذا القبيل. فهى إذاً قص روائى غير ذاتى النزعة بالمعنى الذى طرحته الحداثة، وغير مهترئ الذات بالمعنى المرضى للنص الفصامى. فهى غير مركزة لأنها تقص، لأن الفرد الذاتى لا يمتلكه أحد، ولا يسيطر عليه أحد بالشكل الذى سيطرت به الذات فى الحداثة على القص والقصة والقارئ[٦].

والجدير بالذكر أن كثيرا من الفنانين ما بعد الحداثيين يربطون أكثر تجليات الثقافة المعاصرة إبداعاً بهذا النوع ذاته من الاحتمالية الثالثة التى تقع فوق المبادئ التنظيمية التى تحكم مجتمع اليوم. إلا أن أشكال هذه الاحتمالية الثالثة فى أوروبا - كما يشير هاينز موللر - تختلف اختلافاً جذرياً عن مثيلاتها فى الولايات المتحدة.، يقول موللر:

"إن الخبرة الإنسانية الجمعية ليست بطبيعتها سهلة التعريف، فهذه قضية كبيرة ويجب أن نترك لأنفسنا الوقت الكافى لمواجهتها وتعريفها"[٧].

## الهوامش:

١ - التشبيهية "Simulacra" هو تعبير نو أصل لاتينى يشير إلى كل صورة أوتمثيل لا أصل لهما فى الواقع الذى يصورانه أو يمثلانه. مصطلح وقد استخدمه الفيلسوف والمنظر الفرنسى المعاصر جان بوديلار "Jean Baudrillard" ليشير به إلى حالة عامة من الزيف فرضتها من وجهة نظره - وسائل الإعلام المعاصرة وتغلغلها فى تعريف الحياة اليومية وقيم التعامل الإنسانى وأخلاقيات الممارسة الفكرية فى الغرب، فقدمت بذلك صورة شبيهة للواقع بوصفها الواقع ذاته بما يبعد الفرد والمجتمع عن النفاذ الحقيقى للمعانى الخاصة بتعريف وجوده، ويجعله فى حلقة مفرغة من التعريف االشبيه والفكر الشبيه، والكيان الشبيه، والحركة الشبيهة، والقيم الشبيهة، أى باختصار - فى حلقة مفرغة من التشبيهية يغذيها هو عندما يتقبلها بوصفها الواقع تماماً كما يغذيها المجتمع عندما يقدمها بوصفها تعبيرا عنه.

انظر على سبيل المثال:

- Jean Baudrillard, Simulacra and Simulation, translated by Shaila Faria Glasen, (Michigam: The University of Michigan Press, 1994).

- Douglas Kellner (ed.), Baudrillard: A Critical Reader, (Cambridge USA, Oxford UK: Blackwell Publishing, 1994)

**(المترجم)**

٢ -

- Jameson, in "Postmodernism, or the Cultural Logic," discusses the "refuse" of postmodernism, 55. His discussion of simulacra occurs i "Hans Haacke," 42 - 43.

٣ -

- William Burroughs, Introduction to *Love and Napalm: Export* U.S.A., by J. G. Ballarrd (New youk: Grove, 1972), 7 - 8.

٤ -

- John Giorno, interview with Winston Leyland, *Gay Sunshin Interviews*, ed. Leyland (San Francisco: Gay Sunshine, 1978), 1:157.

٥ -

- Jameson, *Flash Art*, 72, 70 - 71. Rauschenberg discusses his impersonal style in Hughes's *The Shock of the New,* 345.

٦ -

- Jameson, *Flash Art,* 70 - 71.

٧ -

- Heiner Müller, "Wars," interview with Sylvére Lotringer (1988), in *Germania*, by Müller, ed. Lotringer, trans. Bernard and Caroline Schütxe (New york: Semiotext(e), 1990), 76.

# ثقافة اللاذات أم ثقافة إعادة بناء الذات؟

تتنوع حالات إبداع ما بعد الحداثة - كما ستوضح الأجزاء القادمة من هذه الدراسة - من الحالات التى تستخدم التكنولوجيا المعاصرة فى أكثر صورها تعقداً، إلى الحالات التى تبدو وكأنها طقوس سحرية بدائية تؤمن بالعوامل المجهولة وما بعد المنظور. جيمسون - كما رأينا - يصر على أن هذه الحالة الذاتية الثالثة التى يطرحها سرد ما بعد الحداثة لا تدشن شيئاً جديداً، ولا تقدم ما يستحق التأمل، ويدعى أنه «لا يوجد فى هذا كله ما يتضمن ابتكاراً لأسلوب جديد بالمعنى الموروث للجدة»[1] وعلى العكس من ذلك تماماً، فإننا نرى فى هذه الحالات اللاذتية الفريدة إبداعاً أشد جدة وأكثر ذاتية وفردية مما يوصى به جيمسون. فلربما تكون هذه المعادلة الصفرية التى تقدمها الثقافة الجمعية فى ما بعد الحداثة مضادة للذاتية بمعناها القديم - الذاتية التى تطرح نفس الشاعر ومركزية الفنان - كموسيقى الديسكو مثلاً - التى تنكمش فيها الكلمات وتزداد فيها التداعيات الموسيقية والصوتية والألكترونية حد إجهاض الوجود الفعلى للكلمات. إلا أن أكثر التجارب الفنية فيما بعد الحداثة عمقاً وتشويقاً وفنانيها الذين يستخدمون تعدد الأدوات والوسائل والمواد فى أداءاتهم، خاصة هؤلاء الذين عرفتهم هذه الدراسة «بالعامل - سى» و«بكوميديا النص»، يمزجون بين الدواعى الذاتية والمواد غير الذاتية الإيحاء فى أعمالهم، فينتجون أعمالاً غير ذاتية لا تمتثل فى أشكالها لبصماتهم الحياتية الخاصة بل تذيبها وتخبؤها، ومن ثم تقدم نوعاً من إعادة البناء للذات/ المحتوى من خلال إبقاء ما يكفى من ملامح بصماتهم الحياتية هذه، لكشف منطقة جذب نفسية تشير إلى كل من الراوى والمادة المروية. والرواة - ما بعد الحداثيين بالفعل لا يسيطرون على رواياتهم على المواد والتركيبات التى تقدمها أعمالهم - بالمعنى الذى ساد فى الحداثة؛ الكاتب هو الأستاذ، الفنان هو السيد على كل من عمله والقارئ؛ ولكنهم رغم ذلك يقدمون ما تقدمه فلسفة ما بعد الحداثة من مفهوم عن مثل هذا النوع من الأستاذية والسيادة؛ بأن تكون الذات فى العمل ما بعد الحداثى مجرد وحدة أو عامل يقول بعنقدة المواد والأشياء وفق منطق الصدفة، فتذيب من سيادة هذه الذات وتعيد بناءها فى محتوى الأعمال من خلال تفادى - وإظهار هذا التفادى - بقايا الذات التأليفية أو الذات الكاتبة.

رولان بارت فى مقالته «التجسم الصوتى» The Grain of the Voice (1972) يربط هذا النوع من وجود المؤلف بالصوتيات الخاصة بالعمل نفسه، والتى يراها موجودة «خارج نطاق كل القواعد والقوانين»، وكريستيفا بدورها ترى فى أعمال بارت لهجة ذاتية «غير مسيطر عليها» يخرجها «النسيج الصوتى» فى كتاباته، فتشكل خارج عمليات التدال العادية لاستنباط المعنى.

والشاعر والفنان الأمريكى بريون جايسن يرى أنه بالرغم من اللاذاتية الواضحة فى أعمال «باراس» الممزقة للسرد التقليدى، فإنه ليس علينا إلا أن «نلقى نظرة عابرة على أعماله النثرية» و «سنرى أنه لا يمكن أن تكون مثل هذه الأعمال لغيره من الكتاب»[٢] ومن نفس المعنى يصر المؤلف الموسيقى كريستيان ولف على تفرد نوع الإبداع عند زميله جون كاج ويرى أن «موسيقاه ليس لها شبيه، فلست أتذكر أننى سمعت شيئاً يشابهها ولو من بعيد»[٣] فالذات إذاً لاتزال حية وبحال جيدة فى ثقافة ما بعد الحداثة وفنونها برغم ما تتهم به من تمزق أو تجزؤ تمارسه هذه الفنون وهذه الثقافة رغبة منها فى إعادة تعريف هذه الذات، لا تدميرها، فى إذابة سلطويتها ومركزيتها وسيادتها لا فى إنكار وجودها، الذات فى فنون ما بعد الحداثة صارت فقط ذات أكثر إلكترونية ـ وعمقا ـ عن مثيلاتها فى الحداثة. والفارق بين الإبداع ما بعد الحداثى فى أوروبا ومثيله فى أمريكا يكمن فى نزوع الأول للاستقاء من سرود ما قبل الحداثة وإعادة تشكيلها، وفى اعتماد الثانى على المواد التكنولوجية المألوف منها وغير المألوف لإظهار عوامل السرد المختبئة فى صوت المؤلف نفسه، فى صوت الراوى الفعلى للعمل. يمثل هذه الحالة من الإبداع الذى به عوامل ذاتية وعوامل غير ذاتية أو تحت ذاتية، إضافة إلى العوامل الجمعية الكلية التى تمثلها فلسفة حضارة ما بعد الحداثة، عمل جون كاج «اللاتقرير» (١٩٥٩)[٤].

ويتكون هذا العمل من مجموعة من الأداءات الموسيقية والألكترونية يقدمها العازف دافيد تودو، مصاحباً لذلك قراءات عشوائية مختارة من مجموعة من القصص يؤديها كاج فى إيقاع يمزج البطء بالسرعة فى القراءة. هذا العمل يقدم للقارئ نوعاً من الحكى التجوالى غير المقرر أو غير المحدد، كما يشير المقطع القادم من هذا العمل:

> عندما أتينا أنا وزوجتى إلى نيويورك، كنا قد وصلنا لتونا لمحطة الحافلات (الأتوبيس) ولم يكن معنا سوى بضعة قروش قليلة. إذ إننا حينها كنا نتوقع الإقامة مع ماكس إرنست وزوجته. فقد قال لنا ماكس فى مقابلتنا معه فى شيكاغو قبلها :«فى أى وقت تحضر فيه إلى نيويورك يجب أن تأتى وتقيم معى فى بيتى، وهو بيت متسع ورحيب ويطل على النهر». ومن ثم ذهبت إلى التليفون ووضعت به بضعة قروش وطلبت الرقم المراد. أجاب أرنيست.. ولم يتعرف على صوتى ثم سألنى إذا ما كنت أرغب فى احتساء شئ ما، فأجبت نعم، فقال إذاً تعالى غداً؟ فذهبت إلى زوجتى حينها وقلت لها ما حدث فقالت لى «اتصل به ثانية فليس لدينا ما يمكن خسرانه» ففعلت، رد إرنست ثانية وإذا به يقول لى: آه إنه أنت.. إننا

ننتظرك منذ أسابيع، فقد جهزنا حجرتك، أحضر زوجتك وتفضل (الصمت ـ ١٢)

## الهوامش

١ ـ

- Jameson, *Flash Art*, 71.

٢ ـ

- Roland Barthes, "The Grain of the Voice (1972), in *Image-Music-Text*, 188.

*تشير كرستيفا إلى البصمة الخاصة بطريقة رولان بارت في الكتابة أو ما تسميه " اللهجة الكتابية " في نسيج شخصية النص .

- Julia Kristeva, "La voix de Barthes," *Communications*, no. 36 (1982): 119.

*يناقش جايسن الشخصية الفردية لأعمال باراس في:

Brion Gysin, *Here to Go: Planet R-101,* by Terry Wilson and Brion Gysin (San Francisco: Re/Search, 1982), 191.

٣ ـ

Christian Wolff, "Under the Influence," *Tri-Quarterly*, no. 54 (Spring, 1982): 147.

٤ ـ

John Cage, *Indeterminacy: New Aspects of Form in Instrumental and Electronic Music,* (New York: Folkways, 1959), sound recording, FT 3704.

# كاچ ومنطق النص المضاد ـ للمنطق

إن ما يبدو ذو أهمية كبيرة فى مثل هذا النوع من الحكى الذاتى شبه الواقعى فى أعمال كاچ ككل، ليس محاولة توصيل مجموعة المعلومات السردية التى تعرف الحدث السردى بشكل يتسم بالغرابة والفضول. فمن وجهة واحدة على الأقل تعتمد جماليات النص عند كاچ على عكس الاعتقاد البارتى القائل بأن ما يوصله السرد لا يتعدى المنطق البنائى للنص السردى[١]، ذلك أن ما يبدو ركيزة أساسية فى جماليات النص عند كاچ هو عكس ذلك تماما، هو منطق النص اللامنطقى؛ أى هو تلك العملية المعقدة التى يتم من خلالها التحام السرد اللفظى بتركيباته وفق قواعد النحو ووفق سرعة النطق داخل مساحات الصوتى والصامت ـ مع الوحدات الموسيقية عشوائية الترتيب التى تصاحبه ومن جهة تعيد تعريفه فيما يسميه كاچ «تعايش المتنافرات» فى مقالته الموسيقى التجريبية "Experimental Music" (١٩٥٨) وفيما يراه كاچ أيضا مرتبطا بفكرة «انسجام المتنافر التى لم يعتدها الكثيرون» (الصمت ص١٢). فاهتمام كاچ بالتركيب الموسيقى «الزمنى» للغة و«الأصوات» كما يشير فى محاضرته «دفاع عن الإشباع» "Defenc of Satie" (١٩٤٨)، هو تسليم بأن التزمين أو التوفيق الزمنى هو أبسط وأعمق المبادئ الموسيقية؛ فهو ـ بعبارة أخرى ـ منطق الموسيقى الأساسى، يقول كاچ:

> لو اعتبرنا أن علامات الصوت المحددة له موسيقيا هى درجة النغم "Pitch" وطبقة الصوت أو علوه وهبوطه "Loudness"، واستمراريته أو الفترة الزمنية التى يتخذها فى الوجود "Duration" وأن علامات الصمت ـ الذى هو عكس الصوت ومن ثم قرينه الملازم له ـ هى الاستمرارية فقط، سنجد أننا نستنتج أن عامل الزمن هو أكثر هذه العوامل جميعها مبدئية[٢].

وكما يوضح كاچ فى تعليقاته حول كيفية تسجيل عمله ذاك «اللاتقرير» يجب ألا يستمر الأداء الصوتى لأكثر من سبعين من هذه القصص القصيرة فى أى منها أكثر من دقيقة واحدة بغض النظر عن طول أو قصر بعضها ـ إذ إن الأساس التنظيمى هنا لا يرتبط بالسرد المكتوب، بل يرتبط بالتحامه الموسيقى مع بقية مفردات العمل، وعليه يصير الأداء الصوتى

لهذه القصص غير ثابت فيما يتعلق ببروز الصوت «السرعة، النغم، الطبقة» بقدر ما هو غير ثابت فيما يتعلق ببدائية الحكى التى يربطها جيمسون بأدب العالم الثالث، والنميمة وغيرها.

على أنه ليس من الإمكان إنكار أن كاج يهتم اهتماما بامتصاص الكثير من النماذج السردية الشرقية مثل شعر الهايكو الذى يعجب لعمومية نواياه[٣] وتعترف تعليقات كاج حول عمله «اللاتقرير» بداية بأن الكثير من قصص هذا العمل مأخوذة عن أدبيات الشرق الصينى والأدب الذى يحيط بديانة زن والبوذية[٤] وبالرغم من ذلك فإن كاج لا يحاول ببساطة أن يعيد كتابة الأدب البدائى متخذا من أدبيات العالم الثالث شكلا أدبيا يشوهه. على العكس من ذلك تماما؛ فكاج يطعم أعماله بأشكال متنوعة من الأعمال غربية كانت أو شرقية، حديثة كانت أو بدائية قديمة فيشكلها وفق مبادئ تركيبية تنفرد بها أعماله، مبادئ نظامية ولانظامية تعيد تعريف هذه المواد فتضعها أحدها فوق الآخر، أو تفتتها بعضها تلو الآخر، أو تدمجها بعضها فى الآخر، من خلال استخدامه للتكنولوجيا الموسيقية المعاصرة. ويظهر هذان المعلمان من جماليات التجريب عند كاج (استخدامه لعنصري التزمين والتكنولوجيا التسجيلية) بصورة واضحة فيما يقصه من مصاعب واجهته إبان تسجيله لهذا العمل، فعندما عقب مهندس الصوت متشاكيا «لا يجب أن تصمت طوال هذا الوقت بين لفظك للكلمات؛ تكلم بصورة طبيعية» أجاب كاج بإيضاح منطق أعماله التى تدعو إلى لامركزية السرد قائلا: «ذلك هو ما يجب عليّ فعله بالضبط: قصة واحدة فى دقيقة واحدة. وإذا ما كانت قصة قصيرة جدا عليّ أن أنشرها فى مساحة الدقيقة هذه لا أقل ولا أكثر، وعندما آتى إلى قصة طويلة نسبيا عليّ أن أسرع فى قراءتها قدر استطاعتى حتى لا تتعدى زمنها»[٥]. وتجارب كاج الأخيرة ربما تكون أكثر من ذلك إصرارا على إنجاز هذا التحول من اللغة إلى الموسيقى، إذ إنها تستخدم - كما يشير كاج - نوعا من الكتابة التى لا تحوى أى سياق "non-syntactical" نوعا من الكتابة «فارغ من التعمد» ومن المعنى المحدد كما لو كانت كتابة لأصوات موسيقية بحتة[٦]. أما هذا العمل «اللاتقرير» فهو فقط ينظم الوحدات السردية وفق أزمان أو وحدات موسيقية محددة: دقيقة لكل قصة وفق وحدات الفراغ أو الصمت، ووفق الموسيقى الألكترونية المصاحبة حتى يسهّل ويدعّم، ويعمّق أو ينفى ملفوظات كاج السردية المتنوعة والمتناوبة. ويشير كاج فى تعليق على سؤال أحد المستمعين «ما هدفك النهائى إذن؟» إلى إيمانه الشديد بعدم أهمية الرؤى الفردية وإلى رغبة الدخول إلى الحالة الجماعية «الداخلية» للعقل الإنسانى.

يقول كاج:

> لاحظت أن مثل هذا التساؤل هو ما تطرحه جمعيات الزمالة الفنية، كجمعية جون سيمون جينهايم، على طلاب الزمالة، نوع التساؤل الذي ما فتئ يضايق الكثير من الفنانين والكتاب منذ زمن بعيد، فقلت إننى لا أعتقد أننا كنوع عقلى نتحرك وفق هدف مسبق بل نتحرك وفق عملية أو منهاج، وأن هذه العملية أو هذا المنهاج هو صفة داخلية بالضرورة. وأن هدفى من وضع تسعين قصة فى

تركيب عشوائي هو أن أشير إلى أن كل الأشياء، الأصوات، القصص «والكيانات أيضا» ترتبط ببعض ارتباطا وجوديا معقدا، وأن هذا التعقد يظهر فقط عندما لا نحاول اختزالها وحصرها فى رؤية علاقاتية فى عقل شخص واحد(٧).

يتضح نوع الجماليات التى تطرحها أعمال كاج عندما نقارنها مع أعمال بيكت بشكل خاص، فعلى حين يأسف بيكت أن «نوع الأعمال التى أقدمها لا تسمح لى بأن أكون مسيطرا على الأدوات والمواد المستخدمة»(٨) تشير كتابات كاج مرة بعد أخرى إلى أنه لايرغب ـ كلما كان ذلك ممكنا ـ فى أن يكون مسيطرا على مواده وأدواته من الأساس، ذلك أن «الرؤى العلاقاتية فى عقل الفرد الواحد» تبدو له مقيدة ومنحصرة بالضرورة.

ومن هذا المنطلق يشدد كاج «إننى أحاول قدر جهدى ترتيب أساليبى التركيبية بحيث تمنعنى عن معرفة نواتجها واحتمالات تفسيرها.. فما أوده هو أن أخرج عن دائرة الكون المعروف وأتعامل مع أشياء لا أعرف عنها شيئا البتة»(٩).

## الهوامش:

١ ـ

- Roland Barthes, "Introduction to the Stuctural Analysis of Narratives" (1966), in *Image-Music-Text*, 124.

٢ ـ

- John Cage, "Defence of Satie" (1948), in John Cage, 81.

٣ ـ

- John Cage, "Conversation With Richard Kostelanetx" (1979), in *The Old poetries and the New*, by Richard Kostelanetx (Ann Arbor: Univ. of Michigan Press, 1981), 255.

٤ ـ

- Cage, unpaginated notes for *Indeterminacy*.

٥ ـ

- Cage, *Indeterminacy* notes.

٦ ـ

- Cage, "Conversation with Kostelanetz," in *Old Poetries* 254, 267, 254.

٧ -

- Cage, *Indeterminacy* notes.

٨ -

- Beckett, qtd. in "Moody Man of Letters," by Shenker, 3.

٩ -

- John Cage, qtd. in "'Live' Electronic Music," by Richard Teitelbaum, in *John Cage*, 141.

# بيكت وكاج واللا شئ

لا عجب إذن أن تمسك كاچ بأساليب ومناهج التركيب غير المتعمد يجعله غير مبال بشكوى بيكت عن تعدد أساليب القصور فى اللغة، حين يقول: «هناك أساليب كثيرة تحاول بعجز أن تقول ما أعجز عن قوله»[١]. فعلى حين يشكو بيكت من عدم قدرته على التعبير الحقيقى عما يدور بداخله برغم «إيمانه بضرورة التعبير» ذلك من وجهة نظره «لم يعد هناك شئ يستطيع التعبير، شئ تستخدمه فيعبر، شئ منه تستطيع التعبير»[٢]، يحيِّد كاچ هذه المعضلة بشكل إيجابى فرح عندما يقول : «ليس لدى شئ أقوله، ولست إلا قائلا ذلك، ذلك هو الشعر كما أحتاجه أنا» (الصمت ص١٠٩).

فعلى العكس تماما من حزن بيكت حول ضآلة القدرات التعبيرية، أو كما يقول «تعبيرات الذات الحقيقية»، يقود كاچ إيمانُه «بتفاهة الذات» و «عدم استحقاقها أن تكون قاعدة الفن» لأن يرى فى العدم واللاشيئية طاقة تحرير واسعة يستطيع بها المتلقى أن يتجاوز سجون الذات والشخصية وكل ما بها من حدود وأطر[٣]. وهكذا على حين تعانى شخوص بيكت الدرامية كما فى عمله «وات» "Watt" من الغموض وعدم التحدد، يشير كاچ إلى أن الشعر يبدأ فقط عندما نرفض محاولة امتلاك الواقع أو وضع المعنى عليه؛ عندما نرفض ركوبه كالخيل[٤]. يقول كاچ فى كتابه «محاضرات عن لاشئ» (١٩٥٩): إن شعرنا الآن ما هو إلا صورة تعبر عن إدراكنا أننا لا نملك شيئا البتة، كل شئ حينها يصير مدعاة للفرح «ذلك لأننا لا نملكه»، ولا يصير فقدانه من المنطق نفسه مدعاة للخوف» (الصمت ص١١٠).

**الهوامش:**

١ ـ

- Beckett, *Proust and Three Dialogues*, 123.

٢ ـ

- Beckett, *Proust and Three Dialogues*, 103.

٣ ـ

- Beckett, *Proust and Three Dialogues,* 64.

٤ ـ

- Beckett, *watt*, 67, 73, 75.

# بيكت وكاج.. وإجرائية التركيب

يبدو الفارق بين جماليات ما بعد الحداثة عند بيكت ومثيلاتها عند كاج فارقا فى الدرجة لا فى النوع. فكما أشرنا سابقا، تقدم أعمال كاج - مثلها فى ذلك مثل أعمال بيكت - واقعها «التصوراتى» "Punctum"[1] الخاص، وأعمال بيكت - مثلها فى ذلك مثل أعمال كاج - تقدم استكشافا عاما لحالات التركيب التلقائى اللاذاتى. إلا أن ذلك لا ينفى مدى اختلافهما فى إجراءات هذا التركيب التلقائى نفسه، كما يبين بوضوح من مقارنة مشهد «امتصاص الأحجار» فى عمل بيكت الدرامى «مولوى» "Molloy" (١٩٣٩)، وتعليق كاج على عمله «البناء بالمعدن» "Contruction In Metal" (١٩٣٩). للوهلة الأولى يبدو ارتقاب مولوى «الشخصية الرئيسة فى العمل» وتوقعه «لاحتمالات التمتع» بتوزيع ست عشرة قطعة حجرية على أربعة جيوب فى ملابسه مشابها لمحاولات كاج التنظيمية[2] فى «البناء بالمعدن» التى تظهر فى استخدامه الأصوات بصورة تقسمها إلى ستة عشر صوتا لكل عازف، يقول كاج:

> والرقم ستة عشر هو أيضا عدد الموازين فى البناء الإيقاعى، أربعة - أربعات فى كل وحدة، والفكرة كما اختمرت فى مخيلتى هو أن استخدام أربعة أصوات فى الستة عشر ميزانا الأولى، مقدما فى كل وحدة بنائية آنية أربعة أصوات إضافية حتى يتم إظهار الستة عشر صوتا كلها على مدى الأربع وحدات الأولى. (الصمت، ص٢٣).

فى عمل بيكت مولوى يستخدم أيضا ست عشرة وحدة ليوزعها على أربع مساحات أو جيوب. على السطح يحاول كلاهما استخدام تراكيب تنظيمية لا ذاتية بصورة مشابهة، أما تحت السطح، يبين اختلافهما فى غرض التركيب ومعناه - مولوى فى عمل بيكت يوزع الأحجار على الجيوب رغبة منه فى التحكم فى والسيطرة على جواهر ومعانى هذه الأشياء فيقول: «كيفما أريد» ويقول «أوزع ست عشرة قطعة حجرية فى أربع مجموعات، كل مجموعة لها جيب». انتقاصا منه لأى جدوى أو رونق للفعل التعبيرى الذى يراه بيكت قاصرا بالضرورة فيقول: «الحل الوحيد الكامل هو أن يكون فى الملابس ستة عشر جيبا، ليكون لكل حجر جيبه»

وعندما لا يتحقق هذا الحل يصير كل ما عداه - عند مولوى - أو عند بيكت - غير ذى نفع أو جدوى فيرفض مولوى أن «يأبه بأى شئ البتة حتى انتهى به الأمر أن ألقى بكل الأحجار فلم يتبق منها إلا حجر واحد». (الصمت، ص٧٤)

أما معانى التركيب التلقائى عند كاچ فتبدو واضحة فيما يخبره عند أول أداء لعمله «البناء بالمعدن» حيث قام أحد العازفين بانتقاص إحدى الآلات الموسيقية «الكأس اليابانى» فاستخدم ثلاثا بدلا من أربع» فى حين أضاف غيره صوتا آخر ليجعل من الستة عشر صوتا سبعة عشر (الصمت، ص٢٤ - ٢٥) يتسم رد فعل كاچ على هذه التغيرات فى الأداء الذى قرره للعمل بسمة الفرحة والاكتشاف لا الامتعاض واليأس، يقول كاچ: «لقد أقنعتنى حقيقة أنه لم يتوفر أكثر من ثلاثة من هذه الآلات النادرة إضافة إلى محبتى الشديدة لما تصدره من أصوات بصحة هذا التغيير فى الأرقام» (الصمت، ٢٤). وقدم كاچ نوع التقبل الفرح نفسه فى تعامله مع هؤلاء العازفين الذين زادوا من الأصوات المعدنية لآلات معينة لمحبتهم الشديدة للأصوات التى تصدرها. وعلى حين يقر كاچ بأن مثل هذه الأخطاء قد تشير إلى أن «البناء بالمعدن» كعمل موسيقى لم يقدم كما ينبغى، فقد بدت هذه الاختلافات والانتقاصات ثانوية بالمقارنة مع محبة كاچ لما أنتجه هذا الأداء من «اختلافات شيقة ومنعشة بين مجموعات الأصوات» (الصمت ص٢٥) ومن هذا المنطلق يدافع كاچ عن الفن الذى لا يحاول الوصول أو الانطباق المثالى مع تصوره الأصل، بوصفه «غرضية اللاغرضية»، أو «الغرضية اللاهية» - أى هدف الفن بألا يكون له هدف معرف ووحيد، بدلا من أن يرفض جدوى التركيب بأسره كما فعل مولوى عند بيكت، وبدلا من اعتبار مثل هذه الأخطاء الإجرائية مجرد مثال آخر على استحالة التعبير أو الغرضية التى يؤمن بها بيكت ومناصروه[٣]. يقول كاچ حول «الموسيقى التجريبية» (١٩٥٨):

> بالطبع نحن لا نتعامل مع «الأغراض» - عندما ننتج الموسيقى - بل نتعامل مع الأصوات، لذا عادة ما تتخذ الإجابة على تساؤل «غرضية الموسيقى» شكل المفارقة: غرضية اللاغرض أو الغرضية اللاهية. إلا أن مثل هذا اللهو ليس لهوا سطحيا بل هو تأكيد للحياة نفسها وهو أيضا ليس محاولة لإيجاد النظام من الفوضى أو اقتراح تغيير فى الخلق، ولكنه ببساطة شكل من أشكال الاستيقاظ للحياة التى لانزال نعيشها، وهو شئ منعش وعظيم إذا ما استطعنا أن نفسح له الطريق ؛ بأن نخلع عنه عباءات الغرضية والتعاقل ونتركه والحياة يفعلان. (الصمت ص١٢).

**هوامش:**

١ ـ

انظر الفصل الخاص بـ «بارت وبيلسى وموت المؤلف» من هذا الكتاب.

**(المترجم)**

٢ ـ

- Samuel Beckett, Molloy, in *Molloy, Malone Dies, The Unnamable* (1985 rpt, London: John Cadler, 1966), 70.

جميع الإشارات لهذا العمل ستظهر فى متن الدراسة.

٣ ـ

- Beckett, *Watt,* 57.

# غرضية اللاغرضية أم فقدان الفعل؟

توحى تعبيرات كاچ السابقة ـ عن وجوب أن نترك الحياة «تفعل» وأن حيواتنا التى نعيشها تتسم بالروعة والعظمة ـ أن بصيصا من النور لايزال هناك تحت عتامة الكون الذى يقدمه لنا بيكت، حيث يقول بانتهاء الفعل الإنسانى[1]: إن ما تفعله جماليات ما بعد الحداثة عند كاچ وغيره من فنانى العامل ـ سى، يرفضها لعتامة وعدمية رؤى أصحاب العامل ـ بى، هو أن تحول الدوافع السلبية العدمية تلك ـ أو أن ترى فيها ـ بشكل يدعو للدهشة والإعجاب، أبعادا إيجابية تجعل حتى من غرضيتنا وتعاقلنا أعباء معوقة.

يرى كاچ فى عملية التجاوز الإيجابى للعقل والغرضية نفعا ذا وجهين: أولهما كما يقول: «لأن أعلى الأهداف وأقيمها هو ألا يكون هناك نفع أو هدف يرتجى» فإن مثل هذه اللاغرضية المملوءة بالمعنى ستضع الإنسان «وفق عمليات الطبيعة إبان فعلها» ستجعل منه اتساقا ـ يضمّن حياته وفق فعل الطبيعة، وطبيعته وفق فعل الحياة. (الصمت ـ ص٥٥). وثانيهما: أن الإبداع اللاغرضى يضع الفن أيضا وفق عمليات الفعل الطبيعى من خلال إدراج وتكثيف انسجامه العضوى، تتضح هذه الفكرة فى محاضرة كاچ التى ألقاها عام ١٩٤٨ دفاعا عن دور الموسيقى التجريبية عموما وعن أعماله بشكل خاص، يقول كاچ:

> آمل أن أعطى كيانا عميقا للعناصر التى تحتوى طبيعتها مفارقات حتمية؛ أن أطرح فى موقف واحد العناصر التى يمكن قبولها أو يجب أن يوافق عليها الجميع ـ عناصر القواعد والقوانين المعروفة مثلا ـ وأن أحضر فى الوقت نفسه العناصر التى لا يمكن قبولها أو الموافقة عليها من قبل الجميع ـ عناصر الحرية والتمرد ـ ومعهما أحضر عناصر أخرى تكميلية، قد تدعم أو تنقص من إحدى هاتين المجموعتين من العناصر المتنافرة أو من كلتيهما.. وهكذا يصير الكل كلا مشكلا لوحدة عضوية فعلية[2].

ومن المدهش حقا أنه وبعد أربعين عاما من إلقاء هذه المحاضرة فى الولايات المتحدة تظل مقولاتها مؤثرة فى تعريف الأبعاد الإيجابية لجماليات ما بعد الحداثة.

بادئ ذي بدء يشير كاج في هذه المقولة إلى أن الفنان لا يعرف فشله الإنساني أو عجزه الوجودي العام، الفنان لا يحتاج لأن يكون فاشلا كما لم يفشل مثله أحد كي يكون فنانا، بل يعرف فعله الابتكاري المملوء بالمعنى في إبداع أشكال الوحدة الكلية غير المتوقعة، التي ينفخ فيها من رؤيته للعناصر التي تحوي طبيعتها مفارقات حتمية؛ فينتج بذلك ما قد يبدو على السطح وكأنه ضد ـ الابداع، ما قد يبدو مهموما بدحض التقاليد الفنية الموروثة، وما هو في أعماقه إلا إبداع غفل مهموم بإيجاد تقاليد فنية جديدة وإنشاء أعراف جمالية رائقة. وثانيا: تنبثق جماليات كاج كما تبين أعماله وتجاربه التكنولوجية الفنية المتنوعة ـ من لب عصر الإنتاج الآلي، وعلى حافة الطليعة الإبداعية المعبأة بالمعنى في أمريكا المعاصرة؛ تلك الطليعية التي تعرفها هذه الدراسة بالعامل ـ سي.

**الهوامش:**

١ ـ

- Beckett, *Waiting for Godot,* 9.

٢ ـ

- John Cage, “Defence of Satie,” 84.

# جيمسون وبورديو وتدمير الفن والذوق

بالرغم من اعتراضات كاج الأخيرة على احتمال وجود الأعمال الفنية المستخدمة لأدوات التكنولوجيا وجودا دائما أو ثابتا على شرائط التسجيل، بدلا من أدائها أداء حيا للمتلقى وهى الاعتراضات التى تنبثق من اعتقاده بأن «الموسيقى هى مجموعة من التفاعلات الحية التى لا تتشابه أو تتكرر» وأن المتلقين الذين اعتادوا على شرائط المسجل فى تلقى الأعمال المعاصرة صاروا «غير معدين لسماع الأعمال التى تؤدى أداء حيا» ـ بالرغم من ذلك لا تزال أطروحاته، خاصة فيما يتعلق بانفتاح ما بعد الحداثة على فكرة تعدد الأدوات والوسائل المستخدمة فى العمل الفنى، تقدم تحديا منعشا وعميقا لفكرة «تدمير الآلة لإنقاذ العامل» التى ما فتئت تصف أطروحات بنجامين، وبارت، وبونيتو أوليفا، وبرجر تجاه التكنولوجيا المعاصرة[١]. ربما يمكننا أن نضيف اسما آخر لهذه القائمة ـ بيير بورديو Pierre Bourdieu على الأقل فيما يتعلق بقراءة جيمسون لأفكاره. فمن وجهة نظر جيمسون يقدم بورديو تعرية عامة لكل نظريات القيمة الجمالية، و«يزيل الأقنعة عن كل نظريات القيمة الحضارية» فيظهر حقيقتها التى هى كما يراها جيمسون ـ «نوع من العبث الوجودى الذى يخدم نشاط الطبقة وجهاز الطبقية ذا الطبيعة اللاجمالية» فتسبب «تدميراً لفكرة التذوق وللفن عامة»[٢].

إن إسهامات جيمسون فى تغذية أنواع «النعى» الكثيرة التى أفرزها وأعلنها أصحاب «العامل ـ بى» تنبثق أساسا من أطروحات بورديو، خاصة تلك التى تتصل بمفهوم العلاقات بين فن التصوير الواقعى عنده وفكرة الأسرة فى المجتمع والتى ربما تتلخص فى قوله بأن «فن التصوير الواقعى بشكل عام ينتمى إلى الممارسات الأسرية فى المجتمع» حيث بدأ هذا الفن فيما يرى بورديو «كبديل عن التصوير الزيتى بالرسم» ومن ثم يستنتج بورديو أن هؤلاء الذين يوظفون التصوير «لأغراض فنية أو جمالية يقعون على هامش المجتمع الأسرى: هم العزاب وصغار السن، وأصحاب الأسر الفاشلة، هم الهاربون من التشكل الاجتماعى الأسرى السوى، يريدون إضفاء هوية جديدة على أنفسهم»[٣].

وبالتالى يقسم بورديو هؤلاء الفنانين «الهامشيين» إلى صنفين أولهما: من يقومون بدور

«المدافع عن التكنولوجيا، المهتم بالآلات وما تطرحها من إمكانات»، وثانيهما: هم هؤلاء الذين يقومون بدور المدافع عن «الجماليات» (أو ربما نقول المدافع عن الرموز). هذه المجموعة الثانية - وفقا لبورديو - تربط التصوير «برؤاهم الفردية الخاصة للجمال؛ فيحاولون توضيح هذه الرؤى» بمنطق ولغة تماثل ما يطرحه الفن الأرستقراطى المتعالى» فى نظريات «ملوثة بتقاليد الثقافة العليا»، ومؤسسة على المستويين الرسمى والاجتماعى فى البنية البرجوازية للمجتمع»(٤).

## الهوامش:

١ -

- The quotes are from John Cage, interview with Tom Darter, *Key board*, 8.9 (Sept 1982): 21.

٢ -

- Jameson, "Hans Haacke," 44, 45. Jameson paraphrases Pierre Bourdieu's *Un art mineur* (Paris: Minuit 1965).

٣ -

- Jameson, "Hans Haacke," 44.

٤ -

- Jameson, "Hans Haacke," 45.

# تشيون وكاج
# والمناهج الجمالية الجديدة

تبدو تلخيصات جيمسون لنظريات بورديو محفوفة بكمية حتمية من الحشو والتكرار. فكل المناقشات الجمالية - على ما يبدو عن جيمسون - ملوثة بهموم الطبقة، لأنها جميعا ودون استثناء، ترضخ «للمنطق الاجتماعي والمؤسساتي» الذى فرضته «الفنون الأرستقراطية القديمة». يقدم مايكل تشيون - على سبيل المثال - فى تحليله لجماليات فنون السينما والموسيقى التكنولوجية المعاصرة رؤية مؤداها أن نظرة بورديو بنظرياته تغفل أو تتجاهل ما تنتجه هذه الفنون المعاصرة من مناطق جمالية جديدة، ما تقدمه من بحث عميق لا عن المنطق الجمالى القديم الذى يقدمها بوصفها دفاعا ساذجا عن التكنولوجيا فقط، ولكن عن منطق ومناهج جمالية جديدة وأصيلة. فوفقا لتشيون تستنفر الوسائل والأدوات المعاصرة مبدئيا نوعا من التجريب الفنى التكنولوجى يصفه تشيون بأنه «الدرجة صفر من التجريب» (هذا النوع الذى يبدو ممثلا لما يشير إليه بورديو من دفاع ساذج عن التكنولوجيا) ثم يتلو ذلك وينتج عنه مرحلة ثانية من التجريب يسميها تشيون مرحلة «التقليد» تمثلها الأعمال التى تستخدم الوسائل والتقنيات المعاصرة وفقا للمناهج أو التقاليد الفنية القديمة «كتقاليد الفنون الأرستقراطية المتعالية»[1]. ويختلف تشيون اختلافا جما عن بورديو حين يقدم النوع الثالث أو المرحلة الثالثة من التجريب الفنى التكنولوجى والتى يسميها التجريب «النقى»، أو اكتشاف الطاقات الفنية المتضمنة فى المواد والوسائل الفنية المعاصرة وفقا لمنطقها الخاص بها[2]. هذه المرحلة الثالثة هى بالضبط ما يشير لها كاج فى مقالته الموسيقى التجريبية الميثاق أو المذهب "Experimental Music Doctrine"(١٩٥٥) عندما يقول بأن التجريب باستخدام أشرطة التسجيل يمكنه تغيير افتراضاتنا الفنية والجمالية كلها، إذا ما توقفنا عن محاولة تبريره أو توظيفه وفق منطق التقاليد الفنية القديمة، يقول كاج:

> شرائط التسجيل كأداة فنية جديدة يمكنها أن تفتح أبوابا جمالية كثيرة، بشرط ألا يحاول الواحد منا إغلاقها وتوظيفها لاستدعاء مناطق فنية تقليدية، فهى تستكشف المجهول الفنى غاية فى الوضوح والنقاء، للدرجة التى يستطيع بها

الواحد منا التخلص من كل عاداته الفنية الموروثة، للدرجة التى بها نستطيع تدمير هذه العادات تدميرا. (الصمت ـ ص١٦).

وفى مقالته التى قدمها بعد ذلك بأربع سنوات «تاريخ التجريب الموسيقى فى الولايات المتحدة» "History of Cxperimental Music in the United States" (١٩٥٩) قدم كاج رؤية مماثلة تناصر استخدام الوسائل الألكترونية المعاصرة التى بدأ تقديمها فارسى قائلا: «لن نهتم الآن بالنبرات أو اللانبرات، بالسواكن والمتحركات، ولكن بإدجار فارسى الذى أدخل الأصوات فى موسيقى القرن العشرين» (الصمت ـ ص٦٩) ومشيرا إلى أن هذه النبرات والأصوات الألكترونية الحديثة التى عرفها فارسى، يجب أن ترى وفق منطقها الخاص وطاقاتها الخاصة، وبصورة غير ذاتية أو بنوع من الموضوعية الشديدة التى تصل حد «تلاشى الأسماء جميعا»، ومستنتجا أنه «من الواضح أن علينا أن نكتشف طرقا وأساليب جديدة يمكنها أن تسمح لهذه الأصوات والنبرات بأن تكون كذلك وفقا لما تطرحه هى نفسها من طاقات، لا كأجزاء خاضعة لمخيلة فارسى» (الصمت ـ ص٦٦٨ ـ ٦٦٩).

## الهوامش:

١ ـ

- Michel Chion, “Vingt années de musique electroacoustique ou une quête d’identité “*Musique en jeu*, no. 8 (Sept. 1972): 26-27.

٢ ـ

- Chion, *“Vingt années,”* 27.

# جماليات ما بعد الحداثة الداعية للنقاء

مرة تلو الأخرى، سنجد هذه الدافعية نحو «النقاء» في إبداع ما بعد الحداثة وفي نظرياتها على حد سواء ، تلك الدافعية التي تعلن عن نفسها ـ مبدئيا ـ في المحاولات الدؤوب لإعادة تقييم وتعريف المواد والأساليب الفنية المألوفة، إعادة تعريفها وفقا لما تطرحه هذه المواد ذاتها من طاقات واحتمالات فنية وجمالية لا وفق ما تعنيه مرجعيتها أو المصدر الذى خلفها. يقول بارت ـ على سبيل المثال ـ بأن «السرد ببساطة موجود.. مثله فى ذلك مثل الحياة» ويقترح بأن التعامل مع مستويات الكتابة المعقدة والمتعددة يجب أن يكون تعاملا يحاول تفكيكها لا حل رموزها[1]. وقبل تأملات بارت حول المعالم البنائية للسرد وحول موت المؤلف، بأكثر من ستة أعوام، يطالعنا الموسيقى الأمريكى لامونت يانج فى مقالته «المحاضرة» "Lecture" (١٩٦٠) برؤية مماثلة قائلا: « لو حاولنا استعباد بعض الأصوات وإجبارها على إطاعة ما نريد منها، ستفقد هذه الأصوات نفعها الحقيقى، أما لو تركناها تتفاعل حسب وجودها الطبيعى وحاولنا استقبالها ومعرفتها كما هى، نستطيع حينها أن نتعلم شيئا جديدا »[٢].

وما هو أكثر من ذلك مغزى وأهمية، يتمثل فى محاولات هؤلاء الفنانين المعاصرين لاستكشاف الطاقات الجمالية المخبأة فى أدوات ووسائل ما بعد الحداثة التى لم تكتمل بعد. فنانون من أمثال الأمريكى فرانك مالينا الذى استخدم فى أعماله تركيبات إضائية أولدتها تكنولوجيا التوهج الحرارى أو الضوء الفلوريسنتى، والمحركات الألكترونية الصغيرة، مستكشفا بذلك مناطق فنية ـ كما يقول مالينا نفسه ـ «لم توضع لها بعد قواعد جمالية»[٣]. وشعراء من أمثال الشاعر والموسيقى الصوتى الفرنسى هنرى شوبان الذي أنتج «شعرا صوتيا» تصنعه وتوصله تكنولوجيا التسجيل كي يصير بذلك «شعراً تُرمِّزه الآلة أكثر مما يمكن أن تفعله أية مناهج تختص بالكتابة التقليدية[٤].

أما حديثا، فقد ظهر فنانون يستخدمون تكنولوجيا الاتصالات المعاصرة فى الكمبيوتر ـ كالفنان الإنجليزى روى أسكت ـ لاستكشاف مناطق فنية تفجرها إمكانات التعاون والتواصل

بين أطراف عدة فى إنتاج العمل الفنى، هذه الإمكانات التى يعدها أسكت «تغيرا جذريا فى مجرى الثقافة المعاصرة» و«خطوة ضخمة فى الوعى البشرى» تمكنه من اكتشاف «احتمالات جديدة فى العقل وطبائع أخرى للواقع» من خلال «كسر الحواجز الفاصلة ليس فقط بين الأفراد المجربين، ولكن أيضا بين المؤسسات والمناطق والأزمنة الجغرافية»[٥]. فلو اعتبرنا كل هذه التجارب الساعية للنقاء عند كاج، ومالينا، وشوبان، وأسكت وغيرهم من رواد الفضاء الإلكترونى، من منطلق أطروحات فيلكس جوتارى سنجد أنها جميعا تعرى أطروحات العامل –بى من أساطيرها كلها، خاصة فيما يتعلق بالأساطير التى يصفها جوتارى بأنها «سجون البنائية» فتفتح احتمالات تغيير العوامل الإبداعية، من خلال تحويل الآلة «لشئ ذاتى واقعى مصغر وإعادة تعريف وسائل التعبير التى تشكلها التكنولوجيا»[٦].

وكما يشير مايكل تشيون، عادة ما يتبع هذه الإبداعات الساعية للنقاء أو – التى تحاول استكشاف حالات جديدة من النقاء الجمالى من خلال التعبير التكنولوجى الذي تشكله الآلة ـ مرحلة أخيرة من الإبداع التوليفى التركيبى تتضمن خطابات فنية معاصرة وتقليدية فى أشكال فنية جدلية جديدة[٧]. وربما يكون أمر اعتبار مثل هذه الأعمال أعمالا ملوثة بمفاهيم وتقاليد فنية تقليدية – تشى بما يقوله جيمسون مقتبسا بورديو بالطبقية ـ أمرا له إغراؤه. إلا أن هذه الأعمال ـ كما يشير تشيون أيضا ـ تقدم تهجينا واعيا لجماليات الماضى والحاضر من رؤية غاية فى المعاصرة، رؤية تنتفع من أخطاء الماضى فى لب تجريبها الداعى للنقاء. من هذا المنطلق لا تبدو هذه الأعمال التركيبية أو الجدلية أمثلة على التلوث بالماضى أو على الفوضى ولكن على الاندماج الواعى بين الحاضر والماضى فى عوالم إبداعية، جديدة فى تحولاتها وتغيرها.

## الهوامش:

١ ـ

- Barthes, "Introduction to the Structural Analysis of Narratives," 79; "Death of the Author," 147.

٢ ـ

- La Monte Young, "Excerpts from 'Lecture 1960,'" *Kulchur* 3.10 (Summer 1963): 18-19.

٣ ـ

- Frank J. Malina, "Kinetic Painting: The Lumidyne System" (1968), in *Kinetic Art: Theory and Practice*, ed. Malina (New York: Dover, 1974), 37, 45.

٤ -

- Henri Chopin, "Open Letter to Aphonic Musicians" (1967), trans. Jean Ratcliffe-Chopin, OU, no. 33 (1968): 11.

كل الإشارات لهذا المرجع ستظهر فى متن الدراسة.

٥ -

- Roy Ascott, "Art and Telematics," in *Art + Telecommunication*, ed. Heidi Grundmann (Vienna: BLIX, 1984), 33, 57.

٦ -

- Felix Guattari, "The Postmodern Dead End," trans. Nancy Blake, *Flash Art* (international ed.), no. 128 (May/June 1986): 41.

٧ -

- Chion, "Vingt annees," 27

# جماليات ما بعد الحداثة المتراكبة

يمثل الإبداع الأمريكي مابعد الحداثي في الربع الأخير من القرن الحالي هذا النوع تماما من الفن التركيبي أو التهجيني، ففي حالة كاج مثلا، يقدم عمله الذي لايزال تحت الإنشاء، يوروبيرا "Europera"زيجا من المواد الموسيقية والمسرحية والأوبرالية، التي يتداخل بعضها ببعض ويتغاير داخل نسخة أقل تفجرا من تلك المساحة التفاعلية الجديدة التي يقدمها الاتصال الكمبيوترى الحديث عند أسكت.

يقول كاج:

> وأعمل الآن أيضا في عمل جديد أسميته يوروبيرا، وهو عبارة عن أوبرا بدون نص أوبرالي، أو حبكة؛ مزيج من العناصر المسرحية كلها ، ليس بينها اتصال متعمد ، وأعتقد أن ما سيحدث في عملية توالي هذه العناصر وتلقائيتها يمكن أن يكون مدهشا وغير مألوف.
>
> فهذا العمل يتخذ الشكل المسرحي الذي لم آلفه من قبل ، إلا أنني أتطلع لممارسة هذه التجربة.[١]

ومايثير الاهتمام هنا هو رغبة كاج في كل ماهو مدهش وغير متوقع وغير مألوف، وما يتضمنه ذلك من إيمان بأن المواد المستخدمة في هذا العمل - أيما كانت درجة العفوية المتخيلة في اختيارها وموضعها، وبالتالي درجة الغرابة أو اللاتوقعية التي تمارسها على المتلقي - ستتداخل وتتفاعل بصورة شبه حتمية بعضها ببعض لتنشيء نوعا من أنواع المسرح الجديد. هنا يكمن لب التركيب التهجيني في ما بعد حداثة الفن الأمريكي المعاصر، ولب ما أسمته هذه الدراسة بجماليات العامل-سي، ألا وهو الإيمان العميق والتمسك الشديد والثقة الواضحة بإمكانات التفاعل التركيبي الإيجابية في تخليق سبائك عضوية بين الفن التقليدي بشقيه السردي واللاسردي، وبين الإبداع متعدد الأدوات وروح التجريب الفني في مابعد الحداثة.

إلا أن انبثاق جماليات العامل- سي- كما سيوضح الجزء القادم- لم يتمتع في أوروبا

بنفس درجة الوضوح أو البروز التى تمتع بها فى الولايات المتحدة ، حيث حقق جيلان متتاليان من الفنانين المجربين الذين يستخدمون في أعمالهم وسائل وأدوات متنوعة من أمثال أشلى جابرو، جلاس، ولسن، وأندرسن مقولة كاج بأن أكثر حالات الإبداع فى مابعد الحداثة إيجابية «أتت لحسن الحظ فى أشكال إليكترونية أو تكنولوجية»[٢]، فعلى حين تشير أعمال الكثير من الفنانين التكنولوجيين الأوروبيين - من أمثال الشاعر الصوتى هنرى شويان وغيره ممن قدمهم معرض الفن المعاصر «إلكترا» عام ١٩٨٣ - إلى وجود منحى أوروبى فى التجريب الفنى متعدد الأدوات يوازى فى ثقله مثيله الأمريكى ، توحى أعمال الكثير من الكتاب والمنظرين والفنانين الآخرين من أمثال بيوز، وإيكور، وجراس، وولف ، وموللر إلى أن الطرائق التى يتخذها هذا الإبداع الأوروبى فى مابعد الحداثة تتشكل وفق مبادىء أكثر طقوسية وتاريخية وبدائية من مثيلاتها الأمريكية فى الإشارة إلى العامل - سى.

## الهوامش:

١ -

- Cage, *Eyeline*, 6.

٢ -

- Cage, *John Cage*, 167.

# فيلدمان.. التناقضات الجنونية والتجربة الفنية التصورية

يتصف الإبداع الأوروبى والأمريكى فى الستينيات ـ وفقاً لما يشير إليه الموسيقى موتون فيلدمان ـ بصفتين أساسيتين، أولاهما: هى رفض الإبداع الأمريكى لآلية النظرية الأدبية والفنية مفضلاً الإبقاء على درجة من درجات الحضور الأدائى فى النص، يقول فيلدمان:

> لا يزال هناك فارق غير منتقص بين الولايات المتحدة وأوروبا، فما يقدم فى أوروبا هو بالفعل آلة، والكيان الإنسانى الذى يصنعها ينظر له بوصفه خارجاً عنها ليس فيها، وهو كذلك، لأنه قد تم إخضاعه لحياة فنية تصوراتية، أما فى نيويورك مثلاً، فى حالة أعمالى أو أعمال الكثير من الرسامين فى الخمسينات، يعطيك الإنسان نفسه ذلك الفن دون الجدل التبريرى (أى أن الفنان والفن يصبحان كلاهما جزءا من العمل)، والسؤال هنا هو: هل تريد أن تكون أنت كإنسان فناناً داخل العمل، داخل الوسط الذي هو فنك، أما خارجه، أشعر بأننى وكاچ داخل أعمالنا.[1]

يصاحب مثل هذا الرفض للتبرير الجدلى المباشر وللإبداع التصورى المجرد الصفة الثانية وهى قبول أمريكى للمتناقضات اليومية شبه الواقعية داخل البيئة. بعبارة أخرى لا يسعى الإبداع الأمريكى لرسم خطوط التناقضات والمفارقة بصورة مجردة بين الواقعى واللاواقعى، الممل والرائع.. فبدلاً من الإسهاب فى تصورات غير متوافقة لمدركات متناقضة المظهر، يمزج العامل ـ سى الأمريكى على ما يبدو بين هذه المتناقضات أو يقبل الوجود المشترك للخطابات المتخالفة والفئات المتضاربة كالفن والحياة، الثقافة العليا والدنيا، النظام والفوضى، اللاهوية والذاتية جميعها فى آن واحد.

وهكذا كما يقبل وارهول كوميديا كوارث الحياة اليومية، يشير فيلدمان إلى أن بغضه لطبيعة الحياة فى مدينة نيويورك «الملل الكبير» كما يسميها ـ أعطاه الفرصة لاكتشاف «تناقضاتها المجنونة» بصورة تدريجية. يقول فيلدمان مشيراً إلى تحوله من إحساس «الضعف أمام سطوة اللحظة» إلى إحساس «النشوة باللحظة»:

أتذكر أننى كنت يوماً أتلقى درساً مع زميلى ولب فى الاستوديو الذى كان يملكه فى الشارع رقم ١٤ ـ بمنطقة شبه شعبية ـ لذا كان ولب يحب هذا المكان. وقد كان ولب حينها مفعماً بالنظريات الاشتراكية وكان يتكلم عن رجل الشارع موبخاً إياى، وأنا كنت أتطلع من النافذة ورأيت جاكسون بوللوك (الرسام الذى ابتكر تقنية الرسم بالحدس) يعبر الطريق المقابلة للنافذة التى كنت أنظر منها. لم أقل شيئاً لولب واستمر هو فى الحديث عن رجل الشارع فى خضم هذا التناقض الذى يبدو تناقضاً مجنوناً وغير حقيقى، وكان جاكسون قد أتى فى هذه اللحظة بالذات ليخرجنى من هذا الموقف[٢].

## الهوامش:

١ ـ

- Morton Feldman, interview with Alan Beckett, *International Times* (London) no.3 (1966): 7.

٢ ـ

- Feldman, *International Times,* 7.

# هابرماس والتواصلية العقلانية

يمثل الفارق الذى طرحه موروتون فيلدمان بين طبيعة الإبداع الأوروبى التى تعلى من القيمة التصورية، وطبيعة الإبداع الأمريكى التى تبقى منفتحة للتناقضات والاختلافات والأنواع، أحد أهم التواترات الفكرية فى الممارسات النظرية والفنية الأوروبية والأمريكية فى ما بعد الحداثة.

ويبدو هذا التواتر واضحاً فى المفارقة الجدلية بين الإدراك الذى يسعى للعقلانية المحضة (القيمة التصورية) والإدراك الذى يسعى بطبيعته لتجاوز مثل هذه العقلانية وصولاً لما يتخطاها (الانفتاحية على المتناقضات) أو - بعبارة الشاعر الأمريكى وليام باراس، بين الوعى الساعى لحكم أو لسيطرة أو امتلاك الواقع، والوعى الذى يسعى لإدراك «الأشياء حال اتخاذها مساراتها الطبيعية فى الحدوث دون تدخل منه». (الأصابع - ص٢٠).

ولا يبدو هذا الفارق بين وعى ما بعد الحداثة الأوروبى وقرينه الأمريكى - بدون أن يشير ذلك إلى نظرة قومية جغرافية خام للفوارق والصلات - بصورة أكثر وضوحاً مما يظهر به عند مقارنة اعتماد كل منهما لنوعين متخالفين من أطر المعرفة؛ فبينما يعتمد وعى ما بعد الحداثة الأوروبى العقلانية كإطار أساسى للمعرفة، يعقد وعى ما بعد الحداثة الأمريكى ما يتجاوز العقلانية - ويتضمنها - كأساس لها.

ويعد ما طرحه هابرماس[١] من رؤى حول العلاقة بين «الحداثاتية[٢] الجمالية» و«مشروع الحداثاتية الذي بدأه فلاسفة التنوير الأوروبيون فى القرن الثامن عشر»[٣] مثالا صارخاً على ما أسماه فيلدمان العقلية «التصورية»، مساهماً بذلك - بوعى أو بلا وعى - فى هذا النوع المختزل من العقلانية المحضة التى تراها هذه الدراسة مشكلة لأسس رؤى أصحاب العامل - بى حول ما بعد الحداثة. وهكذا يعرف هابرماس «الحداثاتية» "Modernity" بوصفها محاولة «لإنشاء العلم الموضوعى، وبنى الأخلاقيات العامة وقواعد القانون والفن المستقبل كل وفق منطقه الداخلى الخاص» (الحداثاتية - ص٨) محاولا بذلك إعادة تعريف مشروع الحداثة الأوروبى لا بالنظر إلى ما يرفضه بوصفه «التركيز المعتاد على بنى الفنى وحده» ولكن بالنظر إلى الطموحات الثقافية والاجتماعية العامة التى أبداها فلاسفة التنوير إبان النهضة الأوروبية.

من هذا المنطلق يطمح مشروع الحداثاتية عند هابرماس فى تحرير الطاقة المعرفية لكل من هذه المجالات من أشكالها الجمالية حتى يمكن استخدام هذه الطاقات جميعها فى سياق مجالاتها المتخصصة لإثراء الحياة اليومية، بمعنى إضفاء صفات التنظيم العقلانى على معطيات وتبديات الحياة اليومية فى المجتمع إضفاء كاملاً.

تقود هذه الأطروحة هابرماس ـ فيما يمكن أن نسميه «بالدال الهابرماسى الخالص» ـ للالتصاق المطلق بما يطلق عليه «التواصلية العقلانية» "Communicativ Rationality" (الحداثاتية ـ ص٨) والرفض المطلق أيضاً لكل حالات التواصل اللاعقلانى أو المتجاوز لمثل هذا النوع من العقلانية الجامدة خاصة تلك الصفات التى أبدتها (الحداثاتية ـ ص٦). ومن أكثر هذه الحالات الجمالية غير المتوافقة لدى هابرماس تدميراً لنقاء العقلانية فى فنون الحداثة هو ما طرحته السريالية من «تمرد سريالى يائس»، فوفقاً لمنطق التواصل العقلانى الخالص الذى يطرحه هابرماس، تتبدى السريالية ولا جدواها من جهتين اثنتين: أولاهما فى محاولتها «تدمير الخطاب العقلانى كاملاً»، الأمر الذى أدى بدوره ـ عند هابرماس ـ إلى فقدان أية طاقات تخليصية أو تنويرية قد يطرحها هذا الخطاب، إذ إنه حينما تنتهى الصفات العقلانية ـ من وجهة نظر هابرماس ـ «لا شئ يبقى البتة» «لا شئ يبقى من المعنى الذى تجزأ وتناقض، ومن الشكل الذى تفكك واهترأ»، وثانيتهما: أن الفن السريالى لا يتعدى كونه كذلك؛ لا يتعدى كونه مجرد خطاب غير حقيقى، ولا يستطيع عند هابرماس أن يقدم «تقليداً ثقافياً مغطياً للمجالات الثقافية كلها ـ المعرفة، الأخلاق، والتعبير الفنى» ومن ثم ليس له صدى إلا فيما يتعلق بمجال واحد من مجالات الحضارة ألا وهو الفن. وهو بذلك يفشل فشلا ذريعا فى تحقيق أهداف مشروع التنوير الأوروبى ومهمته فى تخليص أو إنقاذ «عقلانية وعملية الحياة اليومية» ككل من «الفقر الوعيى والثقافى» (الحداثاتية ـ ص١١) وبالرغم من أن الجدل السريالى يدعى أحياناً أنه استطاع إيجاد حل «المشكلات الأساس فى الحياة» كما يؤكد بريتون فى مقالته «المانيفستو للسريالية» عام (١٩٢٤)[٥]، فإن محاولة استحلاب ما يبدو تناقضاً فى رؤية السريالية للحياة والمجتمع والعقل الإنسانى، هو فى الوقت ذاته تفاد لعمق محاولة مزج السرياليين بين النواحى الجدية والنبرات الجدلية العالمية، تلك المحاولة التى طرحتها السيريالية بوعى منها ودراية. ولنتخذ على ذلك ما يقوله هابرماس لنفسه من أن «جميع المحاولات لدمج الحياة فى الفن أو الفن فى الحياة ـ لإظهار أن كل الأشياء نوع من الهراء التجريبى» (الحداثاتية ـ ص١٠). فكما يشير بريتون فى مقالته «ما السريالية» "What is Surrealism?" (١٩٣٤) فإن توقعاته العملية كانت فى الغالب أقل بكثير مما أعد له الجدل السريالى. فبالرغم من تطلع بريتون «لمستقبل التحول بين حالتى الحلم والوقع، من التناقض الظاهر بينهما إلى توحد فى حالة واقع كلى مطلق» يضيف بريتون: «*إننى أتطلع لأن أرى كيف يمكن لهذا الواقع المطلق أن يُهْضَم، عارفاً تمام المعرفة بأننى لن أشارك فى ذلك*»[٦].

فهابرماس إذاً يخلط القول بالفعل ومالنا إلا أن نعتبر من المنطق نفسه - بصورة شبه إجرائية - أن هابرماس نفسه يرغب في المساواة بين الفن والحياة عندما يعلن أن الأشياء جميعها والمجتمع بأفراده جميعاً يمكن تحسينهما وتقويمهما من خلال «التنظيم العقلاني للحياة الاجتماعية اليومية» وأن هذه الرغبة ما هي إلا «هراء تجريبي» كالذي وصف به السريالية: وكأن هابرماس يرفض لا عقلانية بريتون باستخدامه لا عقلانية أخرى أطلق عليها اسم عقلانية التنوير التقليدي. فبينما لا يسعنا إلا أن نشارك هابرماس رغبته في الوصول إلى سلوك هادف وعقلاني في المجتمع، فإن الإطلاق الزائد في الإيمان بمثل هذا النوع من العقلانية يشتت ويضبب أهمية الأهداف الأخرى التي تتعدى محض العقلانية الجامدة لتصل إلى حالة أوسع مما أسماها كاج - في مفارقة واضحة - غرضية اللاغرضية. تلك اللاغرضية التي تتفادى محاولة «إظهار النظام من الفوضى أو اقتراح تحسين في الخلق» وتفضل بدلاً من ذلك أن تقبل وتستوعب «الحياة التي نحياها نفسها» تلك الحياة التي يراها كاج - كما رأينا سابقاً - «متسمة بالروعة والعظمة» إذا استطعنا أن «نخلع عن أنفسنا عباءات الغرضية والتعاقل فنفسح لها الطريق ونتركها وهذه اللاغرضية يفعلان». (الصمت - ص١٢).

وكما يشير رونالد كوسيبت، يقترح جوزيف بيوز وجود نوع ثالث من الخطاب يتجاوز «العلمية الجامدة» و«الروحانية الجامدة» كلتيهما، فيطرح احتمالية التقدم التاريخي من خلال الأطر التي يطرحها أي من هذين الخطابين يمكن من خلال «استكشاف مراحل رحلة أخرى من التطور في علاقتنا بالعالم المادي»[٧]. على الرغم من كل نواياها الطيبة، تمحور أطروحات هابرماس - كأطروحات بيتر برجر التي يشير إليها هابرماس مراراً - أسطورة العامل - بي بأننا الآن «نحيا في مرحلة هي مرحلة انتهاء الفن الحديث» وأنه وبعد «فشل التمرد السريالي» «لم تعد الطليعة الفنية مبدعة» (الحداثاتية - ص٦).

## الهوامش:

١ -

جورجن هابرماس "Jürgen Habermas" (ولد عام ١٩٢٩) هو أحد أعلام الجيل الثاني من مدرسة فرانكفورت الفلسفية (انظر هوامش: «بنجامين وفقدان هالة الإبداع») التي تكونت بألمانيا عام ١٩٢٩ - من أعلام هذه المدرسة: تيودور أدورنو، هوركيمر، ماركوس، وولتر بنجامين. يقول روبرت أودي "Robert Audi" حول إسهام هابرماس الفكري: «إن تحليل هابرماس لقيم التواصل ومفرداته يسعى لتقديم نموذج لعلاقات غير سلطوية في المجتمع والحضارة وطرح مدى أوسع ونطاق أشمل لما نسميه العقلانية.

- Cambridge Dictionary of Philosophy, (New York: Cambridge University Press, 1995).

انظر على سبيل المثال:

- Michal Pusey, Jürgen Habermas, Rey Sociologist Series, (New York: Routledge, 1987).

- Jane Braaten, Habermas's Critical Theory of Society, (Albony, NY: Sunrise Press, 1984).

٢ ـ يشير المصطلح Modernity إلى عقلية الحداثة أو المناهج التحتية والمعتقدات المبدئية لمجمل عمليات التحديث ومراحله وأنواعه وصوره، بينما يشير مصطلح التحديث Modernization إلى التحول الحضارى الذى خلفه انفصال الكنيسة عن الفعل الاجتماعى والسياسى فى أوروبا إبان عصر النهضة ومن ثم بوجه عام إلى التوجه الداعى للأخذ بالأسباب فى التعامل مع مشكلات وقضايا ومظاهر الحياة الإنسانية وإلى مظاهر التطبيق العملى الفعلى لهذا التوجه فى المجتمع. على حين يشمل مصطلح الحداثة Modernism معانى كل من هذين المصطلحين. وقد فرق المترجم بين هذه المصطلحات الثلاثة داخل متن الترجمة بإعطائها تشكلات كتابية مختلفة: "Modernity" الحداثاتية، Modernism الحداثة، و"Modernization" التحديث.

انظر على سبيل المثال:

- Bryan S.Turner (ed), Theories of Modernity and Postmodernity, (London: Sage Publication, 1990).

- Ihab Hassan, The Postmodern Turn, (Ohio, USA: The University of Ohio Press, 1987).

**(المترجم)**

٣ ـ

- Jürgen Habermas "Modernity Versus Post-Modernity", *New German Critique, no.22* (winter 1981) 5,9:

جميع الإشارات المقبلة لهذا المقال ستظهر فى متن الدراسة.

٤ ـ

الإشارة هنا لمنطق الطليعة الفنية أو حركات الطليعة الفنية، انظر هوامش (برجر وموت الطليعة الفنية).

**(المترجم)**

٥ -

يناقش أندريه بريتون (Andre Breton) ما كتبه في المانيفستو للسريالية عام ١٩٢٤ في مقالته

- "What Is Surrealism?", Gascoyne (trans), in *Theories of Modern* Art, 412.

٦-

- Breton, "What Is Surrealism?", 414.

٧ -

- Joseph Beuys, quoted in, *The Critic Is Artist: The Internationality of Art,* by Donald Kuspit (Ann Arbor, Michigan: U.M.I Reserch Press, 1994), 352.

جميع الإشارات المقبلة لهذا الكتاب ستظهر في متن الدراسة.

# بيوز، وأدورنو، وصمت مارسيل دوتشامب

يوافق بيوز[1] هابرماس في الاعتقاد بأن «الفن الحديث قد انتهى في ألمانيا بوصول النازية»[2]، إلا أنه ـ على العكس من هابرماس ـ يؤمن بأهمية انصهار المعرفة والإبداع العقلانيين في المعرفة والإبداع اللذين يسعيان لتجاوز مثل هذه الحالة من العقلانية الجامدة.

ومن ثم يرى بيوز الفن المعاصر بشكل عام ـ كما تشير مقالته «الحديث عن الوطن: ألمانيا» "Talking About One's Own Country: Germany" (١٩٨٥) «كطفل حديث الولادة لأبوين قديمين من النظم الجمالية التقليدية» وفي الوقت نفسه «كحديث اجتماعي أو تحت اجتماعي يضع لنفسه مهمة الشمول على ما يتعدى مجرد المواد المستخدمة فيه» من خلال انبثاقه من «تربة روحية»[3]. فبيوز إذن يشارك هابرماس في الإيمان بأن من واجب الفن تغطية المجالات الحضارية جميعها «المعرفة، الأخلاق أو العرف، والتعبير» ولكنه يضيف إلى هذه الفئات المجال الروحي والضرورة الديمقراطية في أن يصير «جميع الأفراد فنانين» بمعنى أن جميع الأفراد «يستطيعون، بل ويجب عليهم، المشاركة الفعالة في إعادة تشكيل الجسد الاجتماعي الذي يحيون فيه». يقول بيوز في مقابلة له مع ويلوغبي شارب عام ١٩٦٩:

> إنني أطالب بمشاركة فنية في كل مجالات الحياة وعوالمها. حالياً ينظر للفن وكأنه مجال منفصل منخفض يتطلب الإنتاج التوثيقي من خلال الأعمال الفنية.. وما أطالب به هو مشاركة جمالية فعالة من العلم، والاقتصاد، والسياسية، والدين ـ وكل مجالات النشاط الإنساني.. إن مجرد إزالة قشرة حبة البطاطس يمكن أن يكون فعلاً فنياً لو اتسم بالوعي[4].

وما يشير إليه بيوز هنا يشي لا بأن فعل تقشير البطاطس هو فعل فني في الأساس، ولكن بأنه يمكن إدراك الحياة إدراكاً إيجابياً فعالاً عندما تصير كل الأفعال موجهة نحو مسئولية المشاركة لا الانفصال والتحدي، خاصة إذا ما كانت تلك المشاركة مشاركة جمالية في التشكيل الاجتماعي.. من هذا المنطلق أشار بيوز مرة تلو الأخرى إلى إيمانه بأن أكثر مهمات الإنسانية مغزى هي محاولتها أن تقوم بكافة الأفعال بشكل فني.. فبعد أن تحولت نظرات بيوز

ـ كما يشير هو نفسه ـ من الحتمية العلمية، التى يمكن لنا أن نربطها بتوجهات العامل ـ بى، إلى القيم الأكثر روحية أو الأكثر شمولاً كالتى عرفتها هذه الدراسة بالعامل ـ سى، يقول بيوز فى حواره مع شارب: «إن المحير فى الأمر هو أننى أجد أعمالى مخترقة بأفكار ليس لها أصل فى تاريخ التصور الفنى الرسمى ولكنها مشتقة من تصورات علمية»:

> فى البداية كنت أود أن أكون عالماً، إلا أن البنية النظرية للعلوم الطبيعية كانت أكثر صرامة مما أحتمل، لذا حاولت أن أقدم شيئاً جديداً للعلم والفن كليهما. أردت توسيع المجالين.. أردت ببساطة أن أعيد تأكيد المفهوم الحقيقى للفن والإبداع فى مواجهة الميثاق الماركسى ولا تزال الحركات الاشتراكية فى أوروبا التى يناصرها الصغار من أفراد المجتمع تطرح هذا التساؤل.. يعرفون الإنسان كاملاً ككائن اجتماعى.. لم أندهش من هذه الحركات التى تساهم فى ظهورها فى المناخ السياسى الذى نعيشه الآن لا فى ألمانيا وحدها ولكن فى الولايات المتحدة أيضاً.. فعلاً، الإنسان ليس حراً من كافة الجوانب، فهو وليد الظروف الاجتماعية، إلا أنه حر التفكير والتأمل، ورؤيتى مشتقة من حقيقة أن كل كائن بشرى هو بطبيعته فنان ما.. وعلىّ إذن لأكتشف ذلك أن ألقاه حال حريته، حال تفكيره وتأمله(حوار مع شارب ص٩٠ ـ ٩١).

من هذا المنطلق يوضح بيوز أن هذه العملية من التفكر والتأمل تضاهى نفس نوع التحول من مبدأ الفوضى إلى مبدأ الشكل الذى حاول عمله «أركان الدسم» "Corners of Fat" أن يمثله ـ على حد قوله ـ «كدسم فى شكل سائل يوزع نفسه عشوائيا بصورة غير مميزة حتى يجتمع فى شكل آخر بأحد الأركان» (حوار مع شارب سنة ٩٠) ويشير بيوز إلى أن مثل هذا النوع من التحول الرمزى لا يمكن أن يفهم بتصورات مادية.. بل إنه يتطلب من المتلقى أن يتفاعل على مستوى اللاوعى، مما يجعل المتلقى المادى النزعة «يستجيب بصورة غاضبة كما لو كان يريد تدمير العمل ولعنه» (حوار مع شارب ٨٥ ـ ٨٦).. حقاً إن ذلك هو ما يحدث بالضبط.. فإذا كانت أطروحات بيوز، القائلة بأن فعل تقشير حبة البطاطس هو فعل فنى، يمكن أن يستفز تهمة هابرماس «بالهراء» واللامعنى، فإن استخدامه لقبح الدسم فى ترميز ما بالفوضى من قوى تخليصية وتحريرية زاد من ضيق الكثير من نقاده ورافضيه.. يشير دونالد كوسبت، على سبيل المثال، إلى أن بيوز يؤمن بأن عمله «أركان الدسم» يستنسخ التحول من الفوضى إلى الشكل محاولا بذلك أن يوازن أو يعادل التحويل الأكثر تحديداً على المستوى التاريخى من «الجسد الإنسانى (نظام) إلى الرماد (فوضى) فى محارق النازية، ومن هذا المنطلق يتساءل كوسبت: كيف يمكن لتصوير بيوز للدسم أن يعوض مذابح الدسم البشرى فى أوسفتشزا، وعليه يستنتج أن صور بيوز الكيميائية ربما تجد لها صدى أكبر فى السياق الألمانى خاصة ذلك أنها:

تجازف بالتخصصية الحضارية، فتشى بأنه ربما الألمان وحدهم ـ على الأقل ـ غير

الأمريكيين، أو غير من لم يمروا بمثل ما مر به الألمان من خبرات اجتماعية مدمرة ـ مكنهم فهمها ـ فمن الواضح أن بيوز يحاول أن يستقيم مع خبراته وخبرات بلده التاريخية.. فيعد ما حدث في الماضي بصورة مجازية حتى يتفادى احتمال حدوثه في المستقبل أيما كان بعد هذا الاحتمال.

وبغض النظر عن مدى تأثير الصور التي يستخدمها بيوز في أعماله، فمن الواضح أنه يتخطى اثنين من أكثر انتقادات الحداثة المتأخرة سلبية وجموداً، واثنتين من أكثر الأساطير تأثيراً في رؤى أصحاب العامل ـ بي.. أول الانتقادين يتمثل في تحديه لاعتقاد أدورنو بأن «الشعر قد مات بعد أوسفتشزا» (معتقل المذابح النازي).. فكما يشير كوسبت، يحاول بيوز «أن يستوعب مدى كبيراً من الخبرات البشعة ـ مذابح اليهود ـ التي لا تزال تشكل منطقة محرمة لدى الكثيرين من الناس الذين يعتقدون بأنه ليس هناك ثمة وسيلة يمكنها أن تعقل أو تفهم ما حدث، حتى بمساعدة ذلك الكائن السحري الذي نسميه، الفن». (الناقد هو الفنان ص٣٥٧). وكما يتعاطف بيوز مع وليام فورلونج، فهو دائم الرفض لسرطان السلبية والعرقية الذي يسيطر على بعض نظريات فنون ما بعد الحداثة وقضية التحديث الفني بشكل عام بقدر ما هو مناصر للفن الباحث عن الطبائع الإنسانية؛ للفن الأنثروبولوجي المحرر الذي يعرفه بوصفه «أحاسيس البشرية وبناها الخلاقة» وبأنه «الفكر والشعور والعطاء ومنح القدرة»(٥) ففن بيوز إذاً ـ كما يشير في لقاء آخر مع ريتشارد ديماركو عام ١٩٨٢ ـ يمزج بين الإحساس العام «بالضرورية الروحية» وعمليات البحث «المعقولة والعملية عن الطبائع البشرية» مواجها بذلك النظم الاجتماعية والسياسبة السائدة(٦).

ولكي نعطي مثالاً واحداً على ذلك، فإن قرار بيوز بحبس نفسه مع الذئب الأمريكي في أدائه لعمله «الذئب الأمريكي: أحب أمريكا وأمريكا تحبني» (١٩٧٤)، يوضح مدى حساسيته للوقع الرمزي والأنثروبولوجي الذي يمارسه اعتقاده في القوى الخفية «المرتبطذة بالحيوان للوقع المباشر المحدد ثقافيا للحيوان عموماً ولهذا النوع من الذئاب على وجه الخصوص بوصفه ـ كما تقول كارولين تسدال ـ حيوانا احترمه الهندي الأمريكي القديم، واحتقره واضطهده الرجل الأبيض» ومن ثم هو الرمز المناسب تماما لما أسماه بيوز «الكارثة الأمريكية الكبرى مع الهنود الحمر»(٧).

إن بعد بيوز عن أساطير العامل ـ بي التي تقول باستحالة التعليق على البنى الاجتماعية في المجتمع الألماني المعاصر بعد الحرب العالمية الثانية لا تظهره فقط رؤاه الفكرية وممارساته الفنية المباشرة، بل يظهر أيضاً في إصراره على تحويل الأنظار العامة نحو ما تدركه استجاباته الجدلية وردود أفعاله الحساسة من مسائل وقضايا اجتماعية عامة.. فبيوز ليس فقط «المنادي بالروحانية» (الناقد هو الفنان ـ ص٣٥٦) ـ كما يشير كوسبت ـ ولكنه أيضاً المنادي الذي يناهض أمثلة محددة من المواقف السيئة في النظام الاجتماعي». وهكذا يبرز تحدي بيوز الأسطورة الثانية من أساطير تاريخ الفن الحديث ألا وهي صمت مارسيل

دوتشامب[8]. فبدلا من قبول فكرة أنه «ليس هناك فن بعد ميولة دوتشامب»، يعلن بيوز أن «صمت دوتشامب ببساطة بولغ فى تقييمه» قائلاً إنه فى حين أراد دوتشامب «أن بدء سطوة التقاليد الفنية وصولا إلى نظام فنى آخر باستخدامه للمبولة» فحاول دوتشامب تغيير أو تحويل الفن نفسه»، و«لم ينجح فى هذا التحويل» بل تحول فى النهاية إلى مجرد «رغبة فى البطولة، عندما فضل الصمت أو عدم الحديث عن أى شئ الذى هو فى كنهه استسلام وإذعان لأفكاره كلها عن الفن».

ويضيف بيوز مفرقاً بين رؤاه التمردية المُحَررة للفن وصمت دوتشامب السلبى الناقم: «إننى أحاول أن أذهب خطوة أبعد على بساط الفن. يتوقف بها الفن الحديث ويبدأ الفن الأنثروبولوجى.

## الهوامش:

١ - جوزيف بيوز "Joseph Beuys" (١٩٢١ - ١٩٨٦) هو نحات ألمانى، عرف بارتباطه بحركة فنية بدأت فى الستينيات عرفت بـ "Fluxus" التى ربما يمكن تقريبها من تعبير الإرجاع أو الارتجاع. واعتمدت هذه الحركة مبدئيا على كسر الملامح العامة للموسيقى وطرق سماعها، بل وعلى الكسر المادى الفعلى للآلات الموسيقية أثناء الأداء ليكون ذلك نفسه جزءا من الأداء الموسيقى. أما فى الفن التشكيلى أو فنون الأداء المسرحى - وهو ما أدخله بيوز على هذه الحركة - فقد اتسمت هذه الحركة، مثلها فى ذلك مثل الدادية، برفض آليات وأفكار وأشكال الرسم والنحت والفن التشكيلى وفنون الأداء التقليدية، وقالت بوجوب الاتصال بين الفن والحياة لا عن طريق التمثيل أو التقمص أو التقليد أو تبعية أحدهما للآخر، ولكن من خلال تعميق مشاهد كل منهما عبر الآخر. انظر:

- Art of the 20th Century, (1999) p.602.

(المترجم)

٢ -

- Joseph Beuys, "Plight," interview with William Furlong, *Art Monthly,* no. 112 (Dec. 1987/Jan. 1988): 7.

٣ -

- Joseph Beuys, "Taking about one's own Country: Germany" (1985), trans. Tinothy Nevil, in *In Memorian Joseph Bewys Obituries, Essays, Speeches* (Bomn: Inter Nations, 1986), 88.

جميع الإشارات لهذا المرجع ستظهر فى متن الدراسة.

٤ ـ

- Joseph Beuys, "Interview with Willoughby Sharp" (1969) in Energy Plan for Western Man/Joseph Beuys in America: Writings by and with the Artist, ed. Carin Kuoni (New York: Four Walls Eight Windows, 1990), 87.

جميع الإشارات لهذه المقابلة ستظهر فى متن الدراسة

٥ ـ

- Beuys, "Plight," 7.

٦ ـ

- Joseph Beuys, "Interview with Richard Demarco" (1982), in Joseph Beuys in America, 115.

٧ ـ

- Caroline Tisdall, "Beuys: Coyote," Studio International 192.982 (July/August 1976): 39.

٨ ـ مارسيل دوتشامب "Marcel Duchamp" (١٨٨٧ ـ ١٩٦٨) أحد أعلام الدادية (انظر هوامش: «الفن المأثورى والفن اللامأثورى»). بعد هجرة دوتشامب إلى الولايات المتحدة بدأ فى تقديم أعمال أسماها «الجواهز» "Ready Mades" وهى عبارة عن أشياء موجودة فى الواقع الاجتماعى والبيئة المحيطة متحديا بذلك المؤسسة الفنية والقيم السلطوية التى تفرضها على الفن. من أشهر هذه الأعمال هو تقديمه لبوتقة «بول» للعرض فى معرض للنحت فى الولايات المتحدة عام ١٩١٧ متحديا بذلك ليس فقط الأطر الجمالية الرسمية، ولكن الثبوت الذى يصف الانطباعات الإنسانية عن الأشياء ومحاولاً تحرير هذه الأشياء من الأطر الجمالية التى ثبتتها النظم الاجتماعية وقيمها منذ ذلك الحين. و«مبولة دوتشامب» صارت هى نفسها رمزاً فنياً لأكثر أنواع التحدى الفنى للأطر الجمالية الرسمية بساطة وجذرية.

انظر على سبيل المثال:

- Cherles Harrison, <u>Art in Theory: An Anthology of Changing Ideas</u>, (Oxford: Blackwell Publishers, 1942), P.248.

**(المترجم)**

٩ ـ

- Beuys, "Plight,"

# بيوز وكاج وبوتشلو ..
# و"العامل ـ بى المزدوج"

إن هذه الدافعية الواضحة نحو ما يتجاوز محدوديات الخطاب الفنى القديم التى عندها يتوقف الفن، ونحو آفاق الخطاب الإبداعى الجديد التى عندها «يبدأ الفن» ـ «يولد تقنيا وجماليا قبل أن يولد نظريا» كما يقول بارت[1] ـ هى بالضبط ما يميز إسهام بيوز فى إيجابيات العامل –سى ما بعد الحداثى أيما كانت تسمية هذا الإسهام ـ أنثربولوجى أو ما بعد حداثى إيجابى. فالتسميات جميعها فى هذه الحالة، تتخذ مغزى ثانويا، مثلها فى ذلك مثل أعمال كاج. وتتسم أعمال بيوز بالبحث الدؤوب عن احتمالات إبداعية جديدة قد تتجاوز «دائرة الكون المعروف»، فكما يشير كاج إلى أنه يتعامل فى أعماله «مع أشياء لا أعرف عنها شيئاً البتة»[2] يقول بيوز: إنه وإن كان يحاول أن يعرف الكثير قبل أن يبدأ فى عمله، فهو بمجرد البدء فى عمله تتوقف هذه المعرفة وتتوقف معها حتى رغبته فى أن يعرف «أى شئ عن النهج الذى سيتخذه العمل فى الوجود». إذ إن هذه المعرفة حينها:

> تكون شيئاً مملاً ورتيباً، بل شيئاً لا ينتمى للفن قاطبة، تحصيل حاصل، تنتفى معه فكرة أنها تجربة فنية جديدة لا أعرف عنها شيئاً. فلو كانت لدىَّ معرفة مسبقة عن الأزمة الفنية التى أتعامل معها فى عمل ما، فلربما يكون الكلام حول تصورى عنها كافيا ولن يكون إنجاز العمل الفنى حينها أمراً ضرورياً. فكل فعل، كل عمل فنى ـ عندى، كل إحساس بالتشيىء، رسم على السبورة، أداء عملى، يأتى بجدية يضيف إلى الكل، منطقة جديدة[3].. عالماً جديداً.

وعندما سأله شارب «مَنْ منَ الفنانين يشعر هو بقُرب فنى معه؟» أجاب بيوز «جون كاج»، مضيفاً «السبب الذى يجعلنى أفضل أعمال كاج ونام جيون بايك، هو أن أعمالهما تصل إلى الأصول وتبدى درجة معينة من بُعد النظر تتخطى تلك الفكرة الشائعة بأن الأشياء جميعها مشتق بعضها من بعض» (لقاء مع شارب ٨٧). يكثف إيمان بيوز باحتمال التغلغل فى هذه الأصول، برغم ما يقال عن انتهاء الفن الحديث بوصول العصر الهتلرى فى ألمانيا، أحد أهم صفات العامل –سى الإيجابية والتى تتركز باختصار فى تجاوز المنطقية التى أقنعت مفكرى العامل– بى من أمثال برجر وهابرماس بأن الطليعة الفنية لم تعد بعد مبدعة.

والأهم من ذلك أن بيوز ـ كغيره من الفنانين المعاصرين الذين تعرِّفهم هذه الدراسة بالعامل –سى ـ يرى أن أعماله تتطلع للنظر إلى ما يتجاوز السريالية. فبينما يؤمن السرياليون بأنهم «يستطيعون الحياة مع أعماق اللاوعى عندهم.. فوق الواقع» يرى بيوز أنهم فى أغلب الأحوال يحيون «تحت الواقع» لا فوقه. وفقاً لبيوز، تتسم الكثير من الأعمال السريالية بسمات قاهرة لها «تأثير مجحف» بمعنى أن وقعها ـ كما نرى فى أعمال دوتشامب ـ يفشل فى استثارة الانتباه على مستوى «الوعى المطروح، المنهجية المتبعية، ودرجة الجدية فى التحليل التاريخى»[٤]. والأمر الداعى للسخرية حقاً هو أن أصحاب العامل –بى من أمثال المؤرخ الفنى بنجامين بوتشلو ـ الذى يبدى امتعاضاً ورفضاً شديدين لفكرة أن يكون ما بعد الحداثة طليعية فنية ما، فيما يمكن أن نسميه بالعامل ـ بى المزدوج ـ يرفضون فن بيوز لنفس الأسباب التى يرفض بها بيوز نفسه دوتشامب والسريالية، فبرغم رغبة بيوز وأمله فى أن يقول النقاد فى النهاية أن «بيوز قد استوعب الموقف التاريخى، وغيَّر مسار الأحداث» (لقاء مع شارب ص٥٢) يرفض بوتشلو برنامج بيوز المقترح لإنشاء «جامعة دولية مجانية» بأنه «سطحى ويوتوبى وينقصه اعتبار العناصر السياسية والتعليمية العملية» بنفس القدر الذى يرفض به أطروحة بيوز بأن «كل الناس فنانون» بأنها «مقولة سريالية عديمة الجدوى ينقصها الدقة التاريخية» فمن وجهة نظر بوتشلو:

> يناهض بيوز الفكر التاريخى على كل مستوياته، الفكر التاريخى العام أو الفكر التاريخى الخاص بالفن أو بغيره، كما يناهض بيوز كلية أية محاولة للاعتراف، بالأحوال والظروف الخاصة بحدث تاريخى معين.. ومن ثم يساوى عنده تاريخ ألمانيا بعد الحرب العالمية الثانية، أى المناخ التاريخى الذى يعيش فيه بيوز نفسه، مع تاريخ أى مجتمع متنام اقتصادياً لا يزال فى مراحل النشأة ومع تاريخ أى نوع فنى معين. كل هذه الأنواع من التاريخ يتجاهلها بيوز تماماً، وإن لم يفعل فهو يزيفها. أو يأسطرها (بيوز فى جو جنهايم ص١١).

ويتجلى رفض بوتشلو، لبيوز فوق ذلك كله فى إنكاره المبدئى للفكر الذى «يطرح الفنان داخل إطار الطليعة» والذى يراه بوتشلو غير ذى أثر أو جدوى (لبيوز فى جو جنهايم ص١١). وعليه يرفض بوتشلو أن يرى قرائن هذا الفكر فى أعمال كاچ ودوتشامب وينكر بشكل جاد ومسل ـ إلى حد ما ـ أطروحة آنت ميكلسون المتبصرة.. بأن «بيوز يلعب دوراً فكرياً وفنياً فى ألمانيا يوازى دور كاچ فى الولايات المتحدة» قائلا بأنه يعارض وجود «أى تواز مدع بين بيوز وأى من دوتشامب أو كاچ» ذلك أنه لا يعتقد «أن ثمة مقارنة ما يمكن أن تعقد بينهما. فكاچ ودوتشامب لم يختلقا ما يمكن مقارنته بمثل هذا النوع من الأسطرة» (بيوز فى جو جنهايم ص١٢).

ويزداد بوتشلو فى طرحه الرافض لفكر بيوز وفنه عندما يعرِّف ذلك الفن والفكر بوصفه، محاولة تقديم نوع من أنواع «الاعتذار أو المصالحة السابقة لأوانها للروح المعنوية الألمانية فيما

بعد الحرب، هو نوع من المصالحة مع مسئوليتها عن أحد أبشع وأقسى صور الجنون السياسى التى عرفها التاريخ»[٦].

وعليه ربما يمكننا أن نستنتج أن عداء بوتشلو تجاه فكر بيوز وفنه هو عداء مستقى من ثلاث مناطق ذاتية، أولاها: هى عدم قدرته على استقبال الخطاب الأسطورى ، وثانيتها: هى عدم احتماله لفكرة الفنان الفريد المجدد، وثالثتها: إيمانه الشخصى بأنه لن يحن الوقت بعد لوجود شعر ما، أى شعر ـ ناهيك عن شعر بيوز الذى يحاول اكتشاف طاقات التحرير بين المجتمع وتاريخه بعد مذابح النازية فى ألمانيا أو بعبارة أخرى يتهم بوتشلو بيوز بتهمتين رئيستين أولاهما: أن بيوز «لم يتأمل فكر هابرماس أو أى من الفلاسفة الاجتماعيين الذين خرجتهم مدرسة فرانكفورت.. وهو ما يبدو أمراً ضرورياً لكل من يحاول بجدية التعامل مع القضايا السياسية» (بيوز فى جوجنهايم ص٤٣) وثانيتهما: أن بيوز «يعبر مرة تلو الأخرى عن رفضه الكامل لأفكار دوتشامب المضادة للفن»[٧]. وبيوز من وجهة نظر بوتشلو «يميع الدقة التصورية التى تطرحها أعمال دوتشامب «الجواهز» Ready mades بمحاولته إعادة إدماج الأشياء فى أكثر أساليب وسياقات التمثيل سذاجة ومباشرة ألا وهى الصور الفنية المثالية» (بيوز فى جوجنهايم ص٢٩ ـ ٤٠). كغيره من منظرى العامل –بى، يرفض بوتشلو الأعمال التى تتحدى إمكانية أو احتمال استقاء الدقة التاريخية من الخطاب الفنى نفسه. وكغيره من فنانى العامل– سى يؤمن بيوز «بضرورة تغيير الفهم السائد المحدود للفن والعلم كليهما حتى يتم توسيع آفاق النظرة إلى الواقع الإنسانى» فبدلاً من إعادة تقديم أطروحات هابرماس أو دوتشامب، يحاول بيوز أن يعرف «واقعه الخاص ـ أو كما يقول: «ذلك الواقع المغاير لواقع الفن الأمريكى المعاصر»[٨] وبنفس المنطق بدلاً من مشاركة إيمان بوتشلو بأن الفنان «لن يستطيع أن يقوم بدور المنقذ فى الوقت ذاته الذى يعمل فيه داخل منظومة اقتصادية بهذا التحدد والتوازن» (بيوز فى جوجنهايم ص١٦) يؤكد بيوز بأن «الظروف الاقتصادية لا تصنعنى، لكننى أصنعها، وكل إنسان هو طاقة تستطيع أن تستنفر وتستفز ثبوت ما يحيط به» (لقاء مع شارب ص٨٦).

وبوجه عام تقود بوتشلو فجوات أطروحاته نفسها للاعتقاد بأن بيوز وكل استنفاراته الفكرية والفنية ما هو إلا «أحمق ومدعٍ تخدم أطروحاته أهداف البرجوازية الألمانية الجديدة» (بيوز فى جوجنهايم ص١٦)، والعكس قد يكون أقرب إلى ما تبدو عليه الأمور، إذ إنه بإنكار مشروعية أطروحات بيوز الفنية والفكرية، يقوض بوتشلو من أطروحاته نفسها حول البرجوازية الألمانية الجديدة ويرسخ لإيمانه الجديد بالمادية المطلقة ويحقق أسطورة العامل –بى بانتهاء الطموح والحلم اليوتوبى انتهاء كاملاً.

## الهوامش:

١ -

- Barthes, "The Third Meaning ", *Image-Music-Text*, 67.

٢ -

- Cage, qtd. in "'live' electronic Music," 141.

٣ -

- Joseph Beuys, "Interview with Kate Horsefield," in *Joseph Beuys in America,* 71.

٤ -

- Joseph Beuys, "'Death Keeps Me Awake': Interview with Achille Bonito-Oliva" (1986), in *Joseph Beuys in America*, 170.

٥ -

انظر تعليقات بنجامين بوتشلو حول اقتراح بيوز بإنشاء جامعة دولية مجانية فى مقالته:

- "Beuys: The Twilight of the Ido L-Preliminary Notes for a Critique", Art forum, 18.5 (Jan. 1980):36.

وانظر رفض بوتشلو لأطروحات بيوز فى:

- Ben Jamin Buchloh, Rosalind Krauss, and Annette Micholson, "Beuys at Guggenhein", October, no.l2 (spning 1980):14.

جميع الإشارات القادمة لهذا المرجع ستظهر فى متن الدراسة.

٦ -

- Buchloh "Beuys: The Twilight," 38.

٧ -

- Buchloh "Beuys: The Twilight," 39.

٨ -

- Joseph Beuys, "Interview with Louwrien Wijers (1979), in *Joseph Beuys in America*, 242.

# جاب وجيمسون
# وتصور المدينة الفاضلة

---

تبدو استدعاءات بيوز الأسطورية ـ كما يشير جورج جاب بصورة أكثر تبصرا ودراية ـ جامعة لطاقات تطبيقية عملية تتخطى ما يحمله أو يفترضه منطق الدقة التاريخية التقليدى. فجاب يرى فى طموحات بيوز وأحلامه بعداً يوتوبيا، إلا أنها يوتوبيا لا تتصف بالسذاجة.. يقول جاب:

> إن الفكر اليوتوبى ـ على الأقل فى وقتنا هذا ـ هو أكثر الأسلحة قوة ومناسبة لمواجهة الرؤية العلمية المسيطرة ،التى ترى أن العالم والحياة هما فقط ما يظهران عليه، وأن لا شئ فيهما يتعدى مجرد مظاهرهما. فلو أمكننا اتخاذ «الآن» كمنطلق أساس– ومن ثم استطعنا صنع رؤية تطورية جديدة، رؤية لم يخطط لها مسبقاً ـ ربما استطاع الواحد منا أيضاً أن يحقق الممكن والمحتمل تحقيقاً عملياً. فاليوتوبية يجب أن يُنظر لها وفق الدرجة التى تستطيع بها أن تكون فن الممكن والمحتمل[1].

وعلى حين يدافع جاب عن المشروع اليوتوبى فيما بعد الحداثة بشكل عام، وعن فن بيوز بشكل خاص، يميل منظرو العامل –بى من أمثال بوتشلو وجيمسون إما إلى إنكار مشروعية هذه الدافعية قاطبة أو إلى إعطائها منحة اعترافية رمزية. على سبيل المثال يستنتج جيمسون فى مقاله «اليوتوبيا وما بعده» "Utopia Post Utopia" فى كتيب معرض بوسطن للفنون عام ١٩٨٨.

> إن ما نلحظه اليوم فى كل مكان ـ بما فى ذلك الفنانون والكتاب ـ هو شئ يشبه «الحزب» الضمنى لليوتوبيا، حزب تحتى مخبوء لا يعرف عدد المشاركين فيه، حزب له برنامج غير معلن أو ربما حتى غير مشكل فى شكله النهائى، حزب لا يعرف بوجوده بقية المواطنين أو السلطات ولكن يعرف أعضاؤه بعضهم بعضاً وكأنما بكلمات السر والإشارات اليدوية. ويداخلنى شعور قوى بأن بعض العارضين فى هذا المعرض نفسه ربما ينتمون إلى هذا الحزب[2].

لا يسع الواحد منا ـ فى مواجهة مثل هذا النوع من الكتابة ـ إلا أن يفترض أن مشاهدة الكثير من أفلام الخيال العلمى هى وحدها المسئولة عن تحفيز جيمسون لإجراء عملية مسخ.. أو تهميش أو إساءة تفسير موضوع مقاله نفسه، للدرجة التى يصفه بها بأنه مجتمع من المخلوقات الغريبة التركيب تغزو أمريكا بمؤامرة «يوتوبية» ما غير معروفة أو مشكلة، وغير معلنة أو معترف بها. فبالرغم من عدم تمتعها بالشهرة اليسارية التى يتمتع بها جيمسون (أو يعانيها)، فإن أعمال وطموحات فنانى ما بعد الحداثة الطليعيين معروفة، ومُشَكَّلة، ومعلنة ومعترف بها على مدى دور النشر الرسمية وغير الرسمية ـ بما فى ذلك صفحات الكتيب الذى كتب فيه جيمسون نفسه ـ باتساع وعمق واضحين، وكأن جيمسون يغنى فى محفل ليس به إلاه، فتصير تأملاته الأخيرة حول الحزب «اليوتوبى» فيما بعد الحداثة مثالاً صارخاً على الفراغ والتحزب، الذى يصف بُعد رؤى العامل- بى الجاهزة عن الممارسات الفعلية ، وعما تم نشره ونقاشه بالفعل فى الثقافة التى يدعون أنهم يحللونها ويفهمونها.

## الهوامش:

١ ـ

- Georg Jappe, “A Joseph Beuys Primer”, *Studio Interational* 183.936 (Sept. 1971):69

٢ـ

- Fredric Jameson, "Postmodernism and Utopia," in *Utopia Post Utopia* (Boston: ICA, 1988),32.

# بنس والشعر المُجسّم
# وإسهاب العنصر الشاعرى

تمثل القصة التى رواها كاچ عن الطريقة التى مكنته من تفتيت الحضور المخيف أو الطاغى لجهاز المسجل الصوتى فى ميلان، عندما جلس وقام برسمه على الورق، عملية التفتيت التى تقوم بها معظم الإبداعات الجذرية فى ما بعد الحداثة - بشكل أو بآخر - تجاه المواد والأدوات المستخدمة فى تكوينها[1].

تعد الثروة الفنية التى تركها لنا الشعر المجسم[2] - بمراحله المختلفة - من نوع فنى تسيطر عليه قضايا الشكل والتشكل يتفادى قضايا الوجود الإنسانى، إلى حالة من الشعر المتنوع يمزج الكلمات بالتكوينات المنظورة في تعبير فنى تتلاقى فيه إمكانات الشعر الصوتى المستخدم للتكنولوجيا، بإمكانات الشعر الأدائى وفنون اللغة المعروضة - ممثلا للطرق التى استطاعت بها فنون ما بعد الحداثة بتنوعاتها وتشكلاتها ومراحلها الكثيرة أن تبدأ بتضمين وتحرٍ ثم دحض أساطير العامل - بى - فى تقديم وتعميق القيم الإبداعية الأكثر يوتوبية.

يؤكد الشاعر والفيلسوف الجمالى الألمانى ماكس بنس - فى مقاله «النظرية والتطبيق فى النص» "Theory and Practice of Text" (١٩٦٤) الذى يُعَرِّف فيه الفرضيات العامة للشعر المجسم وغيره من التجارب الشعرية، أن القيم التركيبية أو الشكلية فى هذه الأعمال تأخذ مركز الصدارة بالمقارنة مع القيم الوجودية، إذ إن هذه الأعمال - من وجهة نظره «لا تبدى اهتماماً بالعالم الخارجي بقدر اهتمامها بصنع عالمها الداخلى الخاص الذى تكونه اللغة[3].

وهكذا يقدم الشعر المجسم - كما يقول بنس - «أحداثاً نصية ولغوية» داخل «البيئة الخاصة لمفردة واحدة أو عدة مفردات» (ص٢١). ومن ثم يرى بنس مفردات القصيدة المجسمة «كمعادلات كتابية» تحلل وتتأمل «علاقاتها بجيرانها داخل (نظام البيئة) اللغوى الذى يعرفها» وداخل «توظفاتها العملية أى النظرية، والصوتية واللفظية» لا «معانيها الموضوعية الحقيقية فى اللغة» (ص٢١ - ٢٢)، ويقترح بنس مشيراً إلى أن مثل هذا الاقتراب المادى الطوبوغرافى يقود إلى «إسهاب فى العنصر الشعرى للقصيدة»، وأن أعماله التى تقاوم المفاهيم الأدبية التقليدية فى الشعر «تتوافق تماماً مع إسهاب عنصر الوجود الإنسانى الذي لا يمكن تفاديه

فى أية حضارة تكنولوجية» (ص٢٢)، وربما يسامح أى منا لو اعتقد بأن الشعر المجسم هو الملتجأ الأخير للشعراء العاطلين، أو لمن يتخذ من قضايا الوجود الإنسانى ذريعة للانفصال والانعزال.

فبالنظر إلى مقولات بنس، لا عجب أن النقاد من أمثال جوست هيرماند ـ فى مقالته «الرسم فى ألمانيا الغربية فى الخمسينات» "West German Paintings in the 1950" يوجهون الانتباه إلى نوع من «التأليه للمواد» (الذى يعنى به هيرماند انفلات الفن نفسه عن كل ما يربطه بموضوع معين، أو كل علامات محددة لجنسه الفنى، مركزاً بذلك لغته أو مواد بنائه نفسها بوصفها موضوعه الأساس) ذلك التأليه الذى كان سبباً فى فكرة هؤلاء الشعراء أن باعتقادهم ذلك هم "يحررون أنفسهم من «قذارة» لعبة السياسة" وقادهم للحديث عن «جمال الأشكال التقنية، كالرسومات الهندسية، والخطط الحسابية، كما لو كان المتلقى يتعامل فى الشعر مع لوحات التخطيط التحتية فى مكاتب الهندسة»[٤]. ومن ثم يرى هيرماند أن «ماكس بنس ليس الوحيد فى عصره الذي قارن بين الفنان والمصمم الهندسى الذى يخرج من المعمل». (ص٣١)

حقاً ـ فى ثلاثة من مقالاته «النظرية والتطبيق فى النص» واثنين من مقالاته التى يناقش فيها رؤيته الفنية فى الشعر المجسم عام ١٩٥٦، يؤكد بنس أن النص التجريبى من وجهة نظره هو أكثر تشويقاً وأهمية كنموذج مجرد للتركيبية التجميعية الخالصة عنه «كحامل دولى للمعانى»[٥]. إلا أن الكثير من الشعراء المجسمين أصروا أن الشعر المجسم يجب أن يكون موصلاً للمعنى بالقدر نفسه ـ إن لم يزد ـ كالشعر السطرى التقليدى، مذيبين بذلك ـ بشكل شبه حدسى ـ أطروحات بنس الجامدة حول الحتمية المفترضة لتحرر الشعر من المحتوى ومن «الوجود الإنسانى» على سبيل المثال تدافع مقالة جمرنجر Gomringer الكلاسيكية «من الشعر السطرى إلى العنقود الشكلى» (١٩٥٤) "From Line to Constellation" بصورة تفاؤلية ناضجة عن خواص التكثيف والاختصار التى يمنحها الشعر المجسم فى لغته للقارئ، التى يصفها جمرنجر بأنها «أفضل أشكال التكثيف: التركيز والبساطة، التى هى فى قلب الشعر وكنهه»[٦]، فجمرنجر يرى أن القصيدة المجسمة «بسيطة ويمكن للمتلقى رؤيتها على المستوى النظرى ككل وكمجموعة من الأجزاء» وأنها لذلك «سهلة التذكر وأنها تنطبع فى المخيلة وكأنها صورة» مضيفاً أنها «واقع فى حد ذاته وليست نافذة للتحدث عن شئ آخر» (ص٦٧)، أما فى مقالته «القصيدة كشئ عملى» (١٩٦٠) "The Poem as a Functional Object" فيقول جمرنجر إن «الغرض من الضغط اللغوى ليس اختصار اللغة نفسها، ولكن إنجاز أكبر قدر ممكن من المرونة والحرية فى التواصل» فى الأعمال المجسمة التى يصفها بأنها سهلة التلقى والفهم «مثلها فى ذلك مثل علامات الطريق فى المطارات» أو كأى من الأنشطة التى ينتجها « الفكر الذي تعرّفه نزعته الإيجابية»[٧].

وما يثير الانتباه هنا هو قول جمرنجر بأن الشعر المجسم يبحث عن سبيل تخفيض واختصار

الشكل - لا مركزيته كما يشير بنس - وهو بذلك متوافق تمام التوافق مع التكنولوجيا الفنية «التى تُعرِّفها إيجابيتها». فأطروحات جمرنجر تنبأت بصورة حدسية بلوحات العلامات الكهربية التى استخدمتها فنانات اللغة النسائيات فى الثمانينات كـ «جينى هولزر، وباربارا كروجر».

من هذا المنطلق لو نظرنا لأطروحات ماكس بنس بصورة أكثر عمومية وشمولا، قد نرى أن اقترابه التصورى للغة اللاسطرية يشابه ميل نظريات العامل - بى للتخلص من الحمولة والحمال معاً، لإلقاء القمامة والصندوق الذى يحملها معاً. فالشعراء المجسمون من أمثال الشاعر الأسكتلندى إيان هاملتون فنلى والشاعرات المجسمات من أمثال هولزر وكروجر، استخدموا خواص التكثيف اللاسطرى الذى طرحه الشعر المجسم لتقديم مضامين من أكثرها مثالية وأخلاقية، وتعليقات من أعمقها سخرية وحدة وضراوة فى الثمانينات كرد على القبول السلبى لذلك الذى أسماه بنس«الانفلات» من الوجود الإنسانى داخل الحضارة التكنولوجية.

## هوامش:

١ -

- Cage and Kostelanetz, "A Conversation about Radio," 21.

٢ - الشعر المجسم "Concrete Poetry" هو مدرسة شعرية بدأها الشاعر السويسرى يوجين جمرنجر "Eugen Gomringer" ومجموعة من الشعراء البرازيليين عرفوا باسم «مجموعة نيوجاندرز» "Niogandres Group" وهم هارولدو دى كامبوس "Haroldo de Campos" أوجاستو دى كامبوس "Augusto de Campos"، وديكو بيجناتارى "Decio Pignatari" فى منتصف القرن الحالى تقريبا (عام ١٩٥٢). وقد عرفت هذه الحركة الشعرية برفضها للسطر الشعرى كعامل مكبل للانسياح اللغوى بمحاولتها إنشاء نوع شعرى يتخذ من مضمون أفكاره نفسها الشكل الذى يقدمه، ومن انطباعات مفرداته وشكله مضمونه الحسى والشعورى. أما ما يميز هذه المدرسة عن غيرها من الحركات الشعرية، فهو رغبة عارمة لدى شعرائها فى إعادة الشعر للمجتمع بتحويله - كما يقول جمرنجر فى مقالته الشهيرة من «السطر الشعرى إلى العنقود الشكلى» (١٩٥٤) "From line to Constellation" - إلى « شئ نافع يمكن استشعاره جمالياً بالقدر الذي يمكن استخدامه عمليا».. من أشهر قصائد جمرنجر وأولها قصيدة «الصمت» من مجموعة «عناقيد» (١٩٥٣):

صمت صمت صمت
صمت صمت صمت
صمت صمت
صمت صمت صمت
صمت صمت صمت

كما عرفت هذه المدرسة أيضا برفضها للورقة كمكان أساس للقصيدة.. فكتب شعراؤها قصائدهم على الأبواب ولوحات الإعلانات وكروت المعايدة وتشكلات نحتية ومعمارية وحدائقية،كما فى أعمال الشاعر الاسكتلندى إيان هاملتون فنلى Ian Hamilton Finlay وهكذا انتقل الشعر المجسم من الكتب إلى المجتمع كما أشار جمرنجر.

انظر على سبيل المثال:

* Stephen Bann, Concrete Poetry: An International Anthology, (London: Reaktion Magazine Editions, 1967).

* Yves Abrioux, Ian Hamilton Finlay: A Visual Primer, (London: Reaktion Books, 1992).

* Mery Ellen Solt, Concrete Poetry: A World View, (Indiana and London: Indiana University Press, 1970).

**(المترجم)**

٣-

- Max Bense, "Theory and Practice of Text" (1964), in *Astronauts of Inner Space: An International Collection of Avant Garde Activity,* ed. Jeff Berner (San Francisco: Stolen Paper Editions, 1966), 20.

جميع الإشارات القادمة لهذا المرجع ستظهر فى متن الدراسة.

٤-

- Jost Hermand, "West German Painting in the 1950s,trans. Biddy Martin, *New German Critique,* no. 32 (Spring/Sum- mer 1984): 30-31.

جميع الإشارات القادمة لهذا المرجع ستظهر فى متن الدراسة.

٥-

- Max Bense, "Concrete Poetry" (1965), trans. Irene Montjoye Sinor, *Hispanic Arts* 1.3-4 (Winter/Spring 1968): 73.

جميع الإشارات القادمة لهذا المرجع ستظهر فى متن الدراسة.

٦-

Eugen Gomringer, "From Line to Constellation" (1954), trans. Mike Weaver, *Hispanic Arts* 1.3-4 (Winter/Spring 1968): 67.

جميع الإشارات القادمة لهذا المرجع ستظهر فى متن الدراسة.

# شوبان .. والحيوية الإنسانية والحضارة التكنولوجية

مثلما قدم الشعر المُجسِّم والفنون اللغوية الأليكترونية للتجريب الطليعي الحديث رحابة وتماسكاً تصوريين وتكنولوجيين وطبوغرافيين عبر تحرير المفردات اللغوية وأنظمة إنتاجها وتلقيها، قدمت تجارب الشعر الصوتي التجريدى عند هنرى شوبان، وفرانسوا دوفرين، وإيزادور إيزو، وتجارب الشعر الصوتي الدلالي عند بول دى فرى، وبراين جايسن، وستن هانسن، وبرنارد هايدسيك، وإرنست جاندل، وكرس مان، ولارى فندت القدر نفسه من التماسك والرحابة عبر تحرير الطاقات الصوتية والتجريدية والتلقائية فى قصائد الحداثة الطليعية. وبشكل عام يقود البحث فى فنانى النصوص الصوتية إلى تدشين تقليد ما بعد حداثى جديد خاص بالفنون الصوتية عامة ويبدو متجلياً فى مثل هذه الأعمال الأدائية الأخيرة، التى تتسم بتعدد الأدوات وبالأداء العام كأعمال روبرت آشلى، وتشارلز أميرخانيان، ولورى أندرسن التى تقدم توليفاً مازجاً بين الصورة والإيماء، والأصوات الملفوظة وغير الملفوظة، منها المسجل حياً ومنها المسجل مسبقاً ومنها ما يسجل وقت الأداء نفسه. من هذا المنطلق تؤكد مقالة الشاعر الفرنسى هنرى شوبان «لماذا أكتب الشعر الصوتى والشعر الحر» (١٩٦٧) "Why I Am The Author of Sound Poetry And Free Poetry" وكأنها تجسيد لكل مخاوف ومرفوضات بنس حول اللغة والروح الإنسانية . تؤكد هذه المقالة أهمية استقلال الإبداع، وترفض فى الوقت ذاته «القواعد التى يرفضها استخدام الكلمة»، مفضلة بذلك الشعر الصوتى الذى تولده «الإيماءات الصوتية» لدى الإنسان؛ « الصوت الإنسانى، فى أكثر من صورة مبدئية» مسجلاً أو مُهَذَّبا باستخدام التكنولوجيا السائدة حينها.[1]

كما يؤكد جون كاچ فى مقالته «الموسيقى التجريبية» (١٩٥٥) أن «شرائط التسجيل قد فتحت أبواباً فنية كانت مغلقة» وقدمت «مناطق فنية لم تكن معروفة من قبل بوضوح ونقاء يعطى لأى منا الفرصة فى الخروج على عاداتنا وتدميرها تدميراً» (الصمت ص١٧)، يؤكد شوبان بدوره فى مقالته «الخطاب المفتوح للموسيقيين فاقدى الصوت» (١٩٦٧) أن «الشعر الصوتى موجود من أجل المسجل وبواسطته» وأن «الرسائل الأليكترونية الحديثة المتناولة لدينا

الآن تعطى الكلمات بداية جديدة، وتكشف فى الوقت نفسه عن المخبوء فى الكلمات، مما كان يُعَدُّ بالأمس مجرد كماليات أو شبه موجودات» (ص١١، ٢٢) مثله فى ذلك مثل كاچ يصر شوبان أن الفنان يجب أن يتخطى خوفه من التكنولوجيا. ومن ثم يستنتج أنه «بالطبع تعد الأليكترونيات، أو التكنولوجيا، عندنا طريقاً لتحرير طاقات الإبداع الدفينة، وليست فى حد ذاتها مسيطرة على الأعمال أو موجهة لها » (ص٢٢) فلو افترضنا أن أعمال جوزف بيوز وأطروحاته تمثل ما يمكن أن نراه الآن بوصفه أحد أكثر التبديات الأنثروبولوجية أو الباحثة عن الطبائع البدائية فى الإنسان ذكاء وحيوية فى ثقافة ما بعد الحداثة الجذرية، تكون تجارب وأطروحات هنرى شوبان فى الشعر الصوتى - مثل تجارب كاچ فى المسرح متعدد الأدوات - تقدم أحد أكثر التبديات التكنولوجية والمستقبلية ذكاء وحيوية فى فترة الستينات.

وربما يكون التلخيص الذى قدمه الموسيقى والشاعر الصوتى السويدى ستن هانسن من أفضل التلخيصات التى ناقشت أهم إنجازات هنرى شوبان الفنية. فهانسن يشير إلى أن الشعر الصوتى ليس مجرد امتداد لتجريب الدادية أو المستقبلية الفنى، بقدر ما هو «نتاج اكتشاف أدوات بنائية مغايرة ووسائل جمالية جديدة منها جهاز المسجل، الاستديو الصوتى الإلكترونى وإمكانات التسريع والتبطيئ فى التسجيل، والإذاعة اللاسلكية»[٢] ويقول هانس إنه بالرغم من أن شوبان «لم يكن أول من استخدم جهاز التسجيل فى الأعمال الفنية» فإنه كان «أول من يدرك الطاقات الإبداعية الهائلة والجذرية التى منحها هذا الجهاز للشاعر فى الخمسينات». فقد كان شوبان «أول من طرح هذا المفهوم بشكل واضح» و«أول شاعر صوتى حقيقى، ولمدة عشر سنوات ظل هو الشاعر الصوتى الوحيد، ينتشر شعره الصوتى بانتظام فى تسجيلات تصاحب منشورته "OU" (هنرى شوبان ص١٦).

ويستنتج هانسن مشيراً إلى المراحل المتسلسلة التى تتبعتها أعمال شوبان التجريبية من وضع أصوات الكلمات بعضها فوق بعض أو إبعاد مفرداتها الصوتية بعضها عن بعض أو تشتيتها أو استخدام أصواتها خالصة، أن استخدام شوبان الفنى «للدقة الأدبية وقدرة الزمن على تشكيل الموسيقى يخترق السامع بصورة أعمق وأكثر أثراً من أى نهج فنى آخر» (ص١٦). فأعمال شوبان - مثل أعمال بيوز - تقدم تجارب شعورية جذرية عبر أساليب مدهشة البساطة والمباشرة. فبينما استخدم بيوز فى أعماله عناصر رمزية مبدئية، يستخدم شوبان فى أعماله سلاسل مبدئية من الأصوات فى تراكيب بسيطة كما ظهر فى عمله (La Peur 1971)، وهى قصيدة «تستمر مدة ٤٠ دقيقة عن كيف يمكن لإنسان أن يحرك كامل طاقاته لمواجهة خوفه من التدمير، ومن الحياة، ومن الموت» وهكذا - كما يقول هانسن - هى «قصيدة عن أفضل ما بالطبيعة الإنسانية» (هنرى شوبان، ص١٦).

## الهوامش:

١ ـ

- Henri Chopin, "why I Am the Author of Sound Poetry and Free Poetry" (1967), trans. Irene Montjoye Sinor, *HispanicArts* 1.3-4 (Winter/Spring 1968): 80 - 81.

٢ ـ

- Sten Hanson, "Henri Chopin, the Sound Poet," Stereo Headphones, no. 8-9-10 (1982): 16.

جميع الإشارات لهذا المرجع ستظهر في متن الدراسة.

# كونز ورهبان الطليعة الفنية الجُدد

يشترك بيوز، وشوبان، وكاچ - كلٌ وفق طرائقه الخاصة - في اقتراح أدوات وطاقات جمالية ذات مغزى بعيد داخل الوسط الفنى الذى اختاره كل منهم. وكغيرهم من الفنانين البارزين فى جيلهم، يدمج هؤلاء الفنانون عناصر السخرية العميقة بعناصر المسئولية الجادة عن قيم الثقافة، وبروح الاستقلالية الإبداعية والثقة العالية، التى لا شك خلقتها وهذبتها صعوبات النجاة عبر عقود عدة من حالة اللامبالاة النقدية واللامبالاة العامة تجاه الفن وبينما من الممكن أن يكون ما يطرحه ماكس بنس فى مقالته «*النظرية والتطبيق فى النص*» من أن الوجود الإنسانى الحيوى الفعال يبدو في حالة نقص شديدة بين المتلقى العام وخدام المؤسسات فى ثقافة ما بعد الحداثة أمراً حقيقياً، فيقينا - بالرغم من مناقضة أطروحات بوتشلو لذلك - أن الكثير من أكثر المبدعين المعاصرين ابتكاراً وإبداعاً وتشويقاً قد أجبروا على التزام دور «الفرد المتفرد الذى يبدع داخل إطار تقاليد الطليعية الفنية» (ص١٦).

وأيما كانت درجة الرومانسية التى تتصف بها الأطروحة التالية، ربما تكون أقرب وصفاً لما تظهر عليه الأمور، إذ يقول الناشر الإيطالى فرانشسكو كونز: إن هؤلاء المبدعين الطليعيين فى ما بعد الحداثة ما هم إلا «رهبان» وشهداء، بمعنى أنهم قدموا أطروحات «بنفس قدر الجذرية التى قدم بها الراهب فرانسيس أطروحاته ضد الكنيسة فى القرن الثالث عشر»[1]. يقول كونز:

> فبدلاً من الجنوح إلى مكان التعبد والتفكير فى الإله، تتخذ الطرق الحديثة أسلوبا آخر للوصول إلى الروحانية التى أضحت هى نفسها مسألة التكريس الشخصى للقراءة والتفكير والاندماج فى عمليات معينة هى لب الفن الطليعى المعاصر (حديث مارتن مع كونز ص١١٢).

ويستنتج كونز مادحاً الإبداع اللغوى والمنظور الذى أفرزته الطليعية فى الربع قرن الماضى:

> نحن نتحدث عن أشخاص يقولون شيئاً مهما عن الطريقة التى نحيا بها جميعاً فى عصرنا هذا، أشخاص قد وضعوا بعضاً من أهم الاعتراضات وأكثرها جذرية وتساؤلا حول ما نفعل وما نقول، أشخاص قد أظهروا درجة نادرة من

التكريس ليقدموا لنا وعياً مختلفاً وإدراكاً مغايرا. (ص١١٣)

## الهوامش:

١ -

- Henry Martin, "A Conversation with Francesco Conz," Lund Art Press 2.2 (1991): 113.

جميع الإشارات لهذه المقالة ستظهر في متن الدراسة.

# مشكلة التصميم عند لاكس ومان

يقدم الإبداع المعاصر ـ كما يشير جاب فى إعجابه بالأبعاد اليوتوبية عند بيوز، وكما يؤكد كونز فى تعليقاته حول الفنانين الطليعيين فيما بعد الحداثة ـ أبعادا إيجابية خاصة، تدعم وتعمق التعريفات السائدة للعالم لا كما يتصور أو كما ينبغى أن يكون، ولكن (كما هو)، مضمناً ذلك أطروحات تقدمية تفصح عن معالم إضافية يطرحها «فن الممكن»[1]. ومن ثم يمكن تشبيه مغزى الفن الطليعى اليوتوبى ومغزاه الأساس بوظائف أحد الصمامات أو المفاتيح التقدمية أو الثورية فى «الماكينة المغلقة والمخيفة» التى تقدمها النظرية الثقافية المعاصرة المغالية فى عقلانيتها أو جمودها عند جيمسون وغيره[2]. ومن ثم تبدو تضمينات الفن الطليعى الرحبة ـ كما يمكننا أن نتنبأ الآن -لمنظرى العامل-بى الذين لايزالون ينغلقون على أطروحاتهم المخيفة والمغالية وكأنها «هراء يوتوبى سطحى»[3]، وبالرغم من ذلك ـ وكما يعترف جيمسون نفسه فى مقاله «قراءة بدون تأويل: ما بعد الحداثة والنص المعروض على الشاشة» (١٩٨٧) "Reading Without Interpretation: Postmodernism and Vidio Text" فإن تأويلات العامل-بى المجحفة تولد لنفسها مناخاً مجحفاً فتنال من نفس الإجحاف. فبعد أن قام بتطبيق أفكار محدودة ومحددة حول تناص فن الفيديو أو فنون العرض المنظور على الشاشة بشكل عام حتى يستنتج بأنه «ليس هناك ثمة ما يسمى أعمالاً منظورة خالدة»، وأنه «لن يصير لفن الفيديو نوع إبداعى خاص به» حتى مجرد «إنتاج نظرية خاصة بمخرج العمل ورؤيته.. هو أمر غاية فى الصعوبة» ذلك أنه يرى «أن أعمق الذوات المقدمة فى فن الفيديو، وفى خطاب ما بعد الحداثة كله، ما هى إلى الأدوات التكنولوجية نفسها تحاول إثبات ذاتها»[4]، بعد أن فعل ذلك، يشير جيمسون إلى رضاه ـ بصورة مأساوية وباقتناع كامل – أنه دَمَّر كل النصوص المنظورة، وكل فنون ما بعد الحداثة، وأخرجها خارج نطاق التقدير والاعتراف. إذ إنه وفقاً للطريقة التى يمنطق بها جيمسون الأمور «جميع نصوص الفيديو والأعمال المعروضة على الشاشة لا تقدم أكثر من تحديد عملية إنتاجها ـ أو إعادة إنتاجها ـ ذاتها فتصير بذلك جميعها متشابهة بشكل مُنَفِّر وغريب» (ص٢٢٢).

وعلى نفس المنوال يقدم تحليل ماكس بنس الدقيق فى مقاله «النظرية والتطبيق فى النص» لبنية وعملية إنتاج النص بوصفها مجموعة من «الأحداث اللغوية والنصية داخل بنية الكلمة» تنطبق على «كافة ما يمكن أن نراه بوصفه نصوصاً فنية». يقدم هذا التحليل تحولاً غير متوقع، عندما يقود لاستنتاج بنس أو افتراضه أن الحيوية النصية والإنسانية كافة ما هى إلا نوع من الإسهاب الذى يقدمه النص بصورة حتمية لا يمكن تفاديها.

ويؤكد كاچ مشيراً إلى مقولة إريك ساتى «أرنى شيئاً جديداً، وشاهدنى أعيد بناء كل شئ فىّ من جديد»، أن أكثر الطليعية الفنية حيوية وعمقاً يستنفر التجديد بصورة حتمية. وعلى حين يشير البحث الدؤوب لفنانى ما بعد الحداثة متعددى الأدوات من أمثال كاچ وشوبان وبايك إلى احتمالات الإبداع التكنولوجى، يمثل شعراء آخرون من أمثال الشاعر الأمريكى روبرت لاكس والشاعر الاسترالى كرس مان الإبداع التصورى الذى ربطه كونز بحالات «الوعى المغاير والإدراك المغاير».

ربما يكون السياق الذى طرحه بنس حول دور الفنان كمصمم للنص هو أفضل السياقات التى يمكنها تقديم أعمال الشاعر روبرت لاكس، برغم مناهضتها لأطروحة عدم موافقة «الدقة التصويرية والحسابية» مع «العنصر الشاعرى» (ص ٢٢) ولنرى - على سبيل المثال قصيدة لاكس «مشكلة فى التصميم»:

ماذا لو

أحببت

أن ترسم

زهوراً كبيرة

ولكن ماذا

لو أن

حكيما ما

أخبرك

أن

ليس هناك

ثمة شئ

أكثر

جمالاً

لا شئ

أكثر

جمالاً

من

الخط

المستقيم

؟

فماذا

سترسم إذن

زهوراً كبيرة؟

أم خطوطاً مستقيمة؟

أعتقد

أنك يجب

أن ترسم

زهوراً كبيرة

زهوراً كبيرة

زهوراً كبيرة

زهوراً كبيرة

زهوراً كبيرة

زهوراً كبيرة

زهوراً كبيرة

زهوراً كبيرة

حتى

تصير

خطاً

مستقيماً(٦).

What if

You Like

To draw
big flowers
but what
if some
sage has
told you that
there is
nothing
more
beautiful
nothing
more
beautiful
than
a straight
line
?
what should
you draw
big flowers?
straight lines?
I think
you should
draw
big flowers
big flowers
big flowers
big flowers
big flowers
big flowers
big flowers
big flowers
until

they become
a straight
line.

يقدم الحل الذى يطرحه لاكس فى هذه القصيدة لإشكالية المزج بين صور الزهور الكبيرة والخطوط المستقيمة دليلاً عملياً عاماً على إمكان الجمع بين المعالم الشعرية الذاتية والمعالم الشعرية الشاعرية البنائية فى القصيدة، بالقدر الذي يقدم فيه أيضاً عنواناً محدداً لكيفية استخدام تقنيات التصغير والتجسيم والتجريد والتكثيف عند لاكس لصهر التركيبات الشكلية للصوت والعلامة والمعنى (على امتداد المحور الطولي للقصيدة ـ الخط المستقيم) فى رؤاه الإنسانية الذاتية عبر تشكل مدهش فى سهولته وسيولته وعدم ادعائه.

وكذلك يقدم الشاعر الاسترالى كرس مان ما يناهض الافتراضات الجامدة للغويات والفلسفة الحديثة فى مقطوعة شعرية عالية التقنية تستخدم الحوار الداخلى أو المونولوج Monologue كشكل أساس، ويرى كاچ أن هذه القصيدة تقدم «اتجاهاً جديداً فى الشعر»(٧)، مازجة بين التوكيدات المرمزة والحكى اللاتوكيدى.

يقول أحد أقوى مقاطع هذه القصيدة:

١ ـ تشوميسكى هو أحد مشاريع حلف شمال الأطلسى المبكرة.

٢ ـ الأحقية هى تشتيت للذهن له شكل، كل ما أعرفه عن مورجانبيسر هو أنه يقول إن هناك سيدة فيلسوفة ما تخاطب حفنة من الفلاسفة حول الاختلاف بين اللغات المصنوعة واللغات الطبيعية. وأسهبت قائلة بأنه فى كل اللغات التى عرفتها ـ طبيعية كانت أم مصنوعة– فى كل هذه اللغات نفى النفى دائماً يعنى الإثبات وبأنها لم تعرف أى لغة ـ طبيعية كانت أم مصنوعة ـ يعنى فيها نفى النفى شيئاً غير الإثبات، وهكذا سمع مورجانبيسر من الخلف وهو يشرع فى الكلام، نعم.. نعم(٨).

وقد قُرئت هذه القصيدة بسرعة تشابه سرعة سباق السيارات، وبلهجة استرالية بالغ مان فيها عمداً، إذ إن أعماله تؤكد احتمال نشوء بنى نحوية خاصة باللهجة الاسترالية، بقدر ما تقدم رؤى فكرية وفنية مقاومة للكثير من المبادئ الجامدة فى مختلف المجالات النظرية، والتاريخية، والموسيقية، والاقتصادية. أما على المستوى الأدائى تتسم أعماله بنوع خاص من السرد يبتكر حالاته الخاصة ويقدم كماً غير قليل من الإمتاع. أما لو انتقد مان لسرعته فى القراءة، فهو ينتقد السامعين لبطئهم فى السماع. على العكس من ذلك، تتصف أداءات روبرت لاكس لقصائده بالبطء والرصانة، للدرجة التى يعجب فيها لاكس بأن مستمعيه عادة ما يشيرون إلى أنهم يتنفسون براحة أكبر إبان أدائه لقصائده.

وبغض النظر عن هذه الاختلافات فى أساليب الأداء، فإن لاكس ومان كليهما يمثلان أساليب التركيب والتوليف التى استطاعا بها كفنانين باحثين مستقلين أن يدمجا بين الطاقات

الأدائية والموضـوعية البنائيـة فى كتابات ما بعد الحداثة الشـعرية فى تجارب شكليـة عالية الجدة، مثيرة للمتعة، ومحملة بالمعنى، مدللين بذلك على قابلية جميع المعالم النصية والتأليفية التى يراها بنس وجمرنجر مرتبطة «بجوهر الشعر نفسه» («من السطر الشعرى» - جمرنجر - ص٦٧) لأن تكون متوافقة ومندمجة أحدها بالآخر، أصيلة ومعاصرة مع التاريخ ومع الحاضر.

## الهوامش:

١ -

- Jappe, "A Joseph Beuys Primer," 69.

٢ -

- Jameson, "Postmodernism, or the Cultural Logic,' 57.

٣ -

- Buchloh, "Beuys: The Twilight," 36.

٤ -

- Fredric Jameson "Reading Without Interpretation: Postmodernism and the Video-Text" (1987), in The Linguistics of Writing: Arguments Between Language and Literature, ed. Nige Fabb, Derek Attridge, Alan Durant, and Colin MacCabe (Manchester, Eng.: Manchester Univ. Press, 1987), 208-209.

جميع الإشارات القادمة لهذا المقال ستظهر في متن الدراسة .

٥ -

- Cage, Eyeline, 6.

٦ -

- Robert Lax, "A Problem in Design," in 33 Poems, by Lax, ed. Thomas Kellein (Stuttgart: Edition Hansjorg Mayer, 1987), 144.

٧ -

- Cage, Eyeline 6.

٨ -

- Chris Mann, 'SCRATCH SCRATCH," in Off the Record, ed. PiO (Ringwood, Australia: Penguin, 1985), 105.

# ما بعد الحداثة من وجهين

# حسن.. وجانكو.. وسيوفور

يقدم التعامل المختلف الذى يطرحه كل من لاكس ومان مع «إشكالية التصميم» فى النص توضيحاً تمثيلياً عن تعددية وغموض المناخ ما بعد الحداثى. فبينما يبيِّنُ كل من لاكس ومان حماساً خاصاً للتكثيف والتصغير فى فنون اللغة أو لتقنيات التصغيرية - الحركة الفنية العالمية التى ازدهرت فى الستينات والسبعينات من هذا القرن - فإن اقترابهما للغة الفن يختلف بينهما للدرجة التى ربما يحددها (الناقد والفيلسوف الأمريكى) إيهاب حسن بوصفها اختلاف الهدفية من اللعب، التصميم المحدد عن التلقائية، أو الغياب عن الحضور[1]. فبينما تصر جماليات بنس الطوبوغرافية - بدرجة أو بأخرى - على محو المؤلف أو إلغاء حضوره فى النص، يفضل لاكس أن يقدم مزيجا مرحا من الغائية والتصميم واللعب والتلقائية، والذات المحبة للزهور الكبيرة. وغيرهم الكثير من الفنانين ما بعد الحداثيين فى أحيان كثيرة وبدرجات مختلفة - من مؤدين وموسيقيين وكتاب من أمثال الروائى «الجديد» الفرنسى آلان روب - جريليه، والمخرجة والراقصة الأمريكية إيفون ريانر، والموسيقى الأمريكى ستيف رايخ - يقدمون النوع نفسه من التواتر والتحول بين أفكار الموضوعية البنائية والذاتية الاعترافية الخاصة، وبين الحيادية الشكلية والحساسية الوجودية.

على سبيل المثال تصف الناقدة باتريشا ميلينكامب فيلم المخرجة إيفون ريانر «الرجل الذي حسد النساء» (١٩٨٥) "The Man who Envied women" بأنه «تحرك شجاع نحو ابتكار سيناريو جديد، خاص بذاتية المرأة»[2] وتؤكد ميلينكامب - مادحة تصوير ريانر لأحد الرجال «المدعين البطولة الذين يخفون طبائعهم الرجولية بأن يتنكروا فى حُلية المؤمنين بحقوق المرأة» (إعلانات ص١٧٧) - تؤكد سخرية ريانر من الطريقة التى تهاجر بها النظرية «من أهدافها فتصير سلعة أو عَلَفاً لعالم الفن والأكاديمية.. كمفتاح.. للتبادل التجارى والإغواء» فتصبح النظرية فى أسوأ الظروف بمثابة «هواية الإنجاز» أى الرغبة فى الالتصاق بالمسميات بأن نقول مثلاً «إننى أقوم بكتابة تنظيرية إذن فأنا منظِّر». (ص١٨٢).

من نفس المنطلق، من الممكن للكثير من الفنانين أن يقولوا بأننا قدمنا تنظيراً بنائيا فى

الستينات بينما فى الثمانينات والتسعينات ربما يدعون أنهم يقدمون «الذاتية»، السير الذاتية، أو التأريخية. ما يبدو واضحا فى كل هذه التحولات، ربما على أكثر من وجه، أن محاولة تمييز إبداعية ما بعد الحداثة وتفريقها عن مثيلتها فى الحداثة لن تتم بمنهج التناقض المباشر - الذى يفترض تناقضات تحاول ما بعد الحداثة فكراً وفناً - كما رأينا - إعادة فهمها وإعادة تعريفها وتخليصها من حدودها السلطوية القاصرة - كما توضح الفروق التالية المأخوذة من قائمة الاختلافات التى قدمها إيهاب حسن فى مقاله «نحو تصور عن ما بعد الحداثة» (١٩٨٢) "Toward a Concept of Postmod errnism"

| الحداثة | ما بعد الحداثة |
|---|---|
| الرومانسية/ الرمزية | فيزياء التناقض/ الدادية |
| الشكل (مترابط مغلق) | ضد الشكل (غير مترابط - منفتح) |
| الهدفية | اللعب |
| التصميم | الصدفة |
| التمرد | الفوضى |
| الأستاذية/ الشعارية | الاستنزاف/ الصمت |
| التشيئ الفنى/ اكتمال العمل | عكس التخليق/ التفكيك.[٣] |

وكلما تتضح المراحل المتتابعة والتناقضات الداخلية فى ثقافة ما بعد الحداثة بشكل أكثر بروزاً، تتجلى بشكل متزايد أيضاً حقيقة أن المصطلحات التى استخدمها حسن فى جدولته هذه ليست خاصة بالحداثة أو ما بعد الحداثة، بقدر ما هى أمثلة على تواترات فنية وفكرية فعلية كانت ولا تزال شائعة فى كلتيهما وغير معروفة لأيهما على حدة. فثقافة الحداثة - وظلالها التى لا تزال جزءاً من ثقافتنا المعاصرة - ما فتئت يحركها التواتر بين موجتى الرومانسية والرمزية، وموجة التناقضية والدادية، وادعاء أن التوجه الدادى والتناقضى كله - بمنطق ما - خاص بثقافة ما بعد الحداثة وحدها، هو ادعاء يتصف بالاختلاط التاريخى والجدلى كليهما.

وربما يكون الأكثر نفعاً ودقة من ذلك هو أن نقول بأنه فى مراحل «معينة» من ثقافة الحداثة سادت - بدرجة أو بأخرى - توجهات رمزية ودادية، تماماً كما ساد فى مراحل «معينة» من ثقافة ما بعد الحداثة بعد أربعين أو خمسين عاماً توجهات تحاول - بطرق مختلفة - أن تستقطب وتوسع وتعمق هذه المعالم الرمزية والدادية ذاتها. فلكل دليل على تلقائية، ولعبية وفوضوية ما بعد الحداثة، جذر حداثي، والعكس صحيح، لكل فنان حداثى اهتم بالغاية والتصميم والتمرد هناك فرع أو فروع ما بعد حداثية.

على سبيل المثال يقدم أحد الرواد من مدرسة الدادية مارسيل جانكو رؤية تعيد تقييم

مراحل الدادية المختلفة فى مقالته «الدادية من وجهين» "Dada at Two Speeds" ١٩٦٦ مؤكداً أن توجهات الدادية المبكرة نحو «قوى التعرية» و«الهجوم على المنطق» قد تغيرت تدريجياً حين تجاوز بعض فنانيها «الوجه الأول - الوجه السلبى الأول» وتطلعوا «لطريق إبداعى جديد»[٤]، ومعترفاً بصورة نادمة أن «العنف الروحى لمراحل الدادية الأولى أدهش العقول وطبع لنفسه تشكلاً فريداً لا يمكن محوه» ومشيرا إلى أنه حتى فى منتصف الستينات تعجب الناس عندما اكتشفوا أن أفضل فنانى الدادية مثل جان آرب بدا أقلهم دادية» (ص٣٧). ومن المنطلق نفسه يبدو أفضل فنانى ما بعد الحداثة من أمثال كاچ وبيوز أقلهم ما بعد حداثاتية، عندما ينظر لهم من منظورات أحادية البعد ساهمت فى إعطاء ما بعد الحداثة، كثقافة وحضارة، سمعة لا تليق بها. فقد مالت النظرات النقدية الأولى أن تتغاضى عن رؤية «النهج الإبداعى الجديد» الذى دشنه هؤلاء الفنانون، بعد أن امتلكتهم دهشتهم الأولى «بقوى التعرية» التى طرحتها أعمالهم وكتاباتهم الأولى، وبالوجه السلبى المغرى الذى طرحه العامل - بى.

يقدم جانكو تحليلاً للوجه الإيجابى فى ثقافة ما بعد الحداثة هو أكثر تبصراً وقرباً لما تبدو عليه الأمور، منتفعا بما يمنحه النظر بأثر رجعى على التاريخ من دقة ودراية، ومعلناً أنه «مندهش ومعجب غاية الإعجاب للتقدم التقنى والتكنولوجى الذى ظهر فى شعر ما بعد الحداثة، من استخدام موجات الراديو، والاستريو، وجهاز المسجل الصوتى»[٥]. ويعلق الناقد والشاعر ميكل سيوفور مادحاً تحليل جانكو للجوانب الإيجابية والسلبية فى الحداثة بتحليله للتوترات الشعورية بين أقطاب «الأسلوب والألم؛ القاعدة والانفجار»[٦]، ومراحل الإبداع فى ما بعد الحداثة تظهرها تواترات مماثلة تماماً.

من هذا المنطلق تعد أكثر التحديات تشويقاً وإثارة، تلك التى تواجه المؤرخ الحضارى وهو يصنع خرائط الثقافة المعاصرة، هى محاولة رسم الفوارق والظلال التى تحدد الطرق التى اتخذها فنانو ومنظرو وكتاب ما بعد الحداثة، ومقابلهم فى الحداثة، لتمثيل أو تحجيم القطبية التناقضية بين الغاية واللعب، التصميم والصدفة، الأسلوب والألم.

فربما يمكننا أن نقول إن حركات التجسيم والتنظير الشعرية فى الستينات والسبعينات من هذا القرن، قدمت لغات تتجاوز السطرية بشكل أكثر هندسية وتنظيمية وتصويرية وتركيبية من التجارب الطبوغرافية السابقة لها فى الدادية والمستقبلية، وأن تكنولوجيا التسجيل فى الستينات والسبعينات والثمانينات قد منحت الشعراء والفنانين فرصة أن يتعرفوا، ويركّبوا، ويجمعوا شذرات صوتية وصورية بدرجة من الدقة والتقنية لم يعرفها فنانو الكولاج أو شعراء الصوت فى الحداثة؛ من أمثال راؤول هوسمان وكرت شفترز . إن فنون ما بعد الحداثة وإبداعاتها الصوتية النظرية هى أكثر تعقدا وخبرة وتعمقا على المستويين التكنولوجى والتصورى من جذورها فى الحداثة. وكما يقول هنرى شوبان فى خطاب يناهض به محدودية التجريب الطليعى فى بدايات هذا القرن مستخدما مصطلحات الطيران «إن الطائرة التى قادها بليريوت لا يمكن مقارنتها مع الطائرات الأسرع من الصوت كالكونكورد المعاصرة»[٧].

إن أطروحات إيهاب حسن الجمالية المبكرة حول الفروق بين الحداثة وما بعد الحداثة تفترض نقاءً فكرياً وجدليا وفنيا ليس من طبيعة هذه الفترات عامة، ناهيك عن فنونها وفكرها. وكما حاولت هذه الدراسة فى الأجزاء السابقة منها أن توضح، يبدو أنه من الأكثر نفعاً ودقة أن نفترض أن المناخ الثقافى والاجتماعى والتكنولوجي المميز للحداثة، ومثيله المميز لما بعد الحداثة كليهما يتعاملان - وفى أحيان يقدمان حلولاً - لمناطق تناقض وتباين متطابقة فى كليهما. ويشير حسن فى مقالاته المتأخرة إلى مثل هذه المناطق بعينها، كما فى مقاله «محاولة للفهم: تتبع مسارات خطاب ما بعد الحداثة» (١٩٨٧) "Making Sense: The Trials of Post-modern Discours" الذى يشخص فيه حالة ما بعد الحداثى بوصفها ميلا لمصالحة عدة خصائص متناقضة. ومن ثم يعرف حسن فترة الثمانينات - مؤكداً إحساس إيف بونيفويز بأن الوقت قد حان «للعودة للكيان والحضور» و«عودة اللغة للعلاقات الإنسانية» - بأنها فترة «إعادة البناء المؤقت، وإعادة الأسطرة بشكل عملى»(٨).

وقد تميز الفنانون ما بعد الحداثيين من ذوى الرؤى الإيجابية النافذة كـ «بيوز وكاج ولاكس» لعقود عدة بمثل هذا التوجه نحو إعادة البناء وإعادة الأسطرة وتأكيد الوجود؛ مشكلين بذلك الوجه الإيجابى فى ثقافة ما بعد الحداثة. وما يبدو ذا مغزى غير قليل فى ثقافة عقد الثمانينات هو مدى تحول الكثير من الفنانين الذين كانوا لا يزالون منغلقين فى الوجه السلبى البنيوى للستينات، إلى حالة إيجابية يراجعون فيها مبادئهم السالفة، حتى يتمكنوا من التعامل مع معضلات أوسع وأرحب تختص بلغات العلاقات الإنسانية. فقد شهدت الثمانينات - مما قد يدعو للدهشة - نقلة تصورية وزمنية عامة مؤكدة ومثبّتة تلك العوامل التى ترتبط بالهوية الذاتية والاجتماعية بينها، والتى رفضها يوماً بعض ما بعد الحداثيين من أمثال روب - جريليه - وريانر، ورايخ.

## الهوامش:

١ -

- Ihab Hassan, *The Postmodern Turn: Essays on Postmodern Theory and Culture* (Ohio: Ohio State Univ. Press, 1987), 91.

٢ -

- Patricia Mellencamp, *Indiscretions: Avant-Garde Film, Video and Feminism* (Bloomington: Indiana Univ. Press, 1990), 173.

جميع الإشارات لهذا الكتاب ستظهر فى متن الدراسة.

٣ -

- Ihab Hassan, "Toward a Concept of Modernism," in *The Postmodern Turn*, 91.

٤ -

- Marcel Janco, "Dada at Two Speeds" (1966), in *Dadas on Art*, ed. Lucy Lippard, (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall 1971), 36-37.

جميع الإشارات لهذه المقالة ستظهر فى متن الدراسة

٥ -

- Marcel Janco, letter, 1 Aug. 1979, *Stereo Headphones*, no. 8-9-10 (1982): 75.

ترجمة المؤلف

٦ -

- Michel Seuphor, *La peinture abstraite* (Paris: Flammarion, 1964), 62.

ترجمة المؤلف

٧ -

- Henri Chopin, letter, 17 July, 1979, Stereo Headphones Translation no. 8-9-10 (1982): 47. My

ترجمة المؤلف

٨ ـ يشير حسن هنا إلى مقالة بونيفويز «الصورة والتاريخ»

- "Image and History", New Literary History, 15.3 (Spring 1984): 447.

# رايانر وروب ـ جريبه ورايخ
# والتحول إلى الموضوعية الداخلية

ربما يكون أفضل تعريف لانبعاث العنصر الإنسانى أو الذاتية فى أعمال رايانر، وروب ـ جريبه مستمداً من المقارنة بين كتاباتهما فى الستينات وما كتب حول أعمالهما فى الثمانينات من هذا القرن. ويشير مقال رايانر «مسح شديد لبعض الميول التصغيرية فى نشاط الرقص المتقلص داخل المجموعة، أو تحليل ثلاثية أ» (١٩٦٨) "Minimalist Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or on analysis of *trio* A" إلى الشكل الذى انتشر به العنصر الإنسانى فى أعمال رايانر النحتية والرقصية إبان الستينات، وهو الشكل الذى اعتمد جماليات «الاستقلال والاكتمال» و«التشيئ»[1]. فقد أكد اقترابها الفنى فى أعمالها الرقصية ـ ذلك الاقتراب الذى حاول استبعاد التعبير الذاتى والتقنية الخاصة استبعاداً شبه كامل ـ افتراض أن «الحدث أو ما يقوم الفرد بفعله هو أكثر أهمية وتشويقاً من عرض شخصية الفنان أو أساليبه، وأن أفضل الطرق المؤدية للتركيز على الحدث وإظهاره هو إغراق الشخصية: لذا فى الموقف المثالى يصير الفنان غير ذاته، يصير "فاعلاً" محايداً تماماً».

وعليه تحاول رايانر تقديم «ما هو واقع، ومُجَسِّد، ما هو خال من المعالم البارزة للكيان المادى فى الأداء (ص٢٦٧). ومن ثم قدمت رايانر قائمة بالأولويات الفنية المنبثقة من اعتقادها أن التشكيلات النحتية التصغيرية تهدف إلى تقليص أو إنهاء «دور يد الفنان»، ومرجعيات التصوير، وخداع البصر تماماً كما رفضت أطروحاتها الفنية عن الرقص التعبيرى أية تقنيات جُمَلية أو ذاتية أو تكلفية.

يلخص المقتبس التالى هذه الأولويات:

| الأشياء | الرقصات |
| --- | --- |
| ١ ـ عمليات التصنيع فى المصنع | مساواة فى الطاقة المبذولة واعتماد على الحركة «المكتشفة» |
| ٢ ـ أشكال توحيدية، نماذج | تساوٍ فى الأجزاء |
| ٣ ـ سطوح غير متقطعة | إعادة للأحداث العميقة |
| ٤ ـ أشكال غير مرجعية | أداء محايد |
| ٥ ـ حَرْفيّة | المهمة أو النشاط المشابه لأداء المهمة |
| ٦ ـ بساطة | فعل أحادى، حدث، أو نبرة. |

(ص٢٦٣)

ومن المنطلق نفسه يشير آلان روب ـ جرييه إلى تمسكه بنوع من الرواية غير المرجعية تمتاز بالحرفية، وبفعلها المشابه لأداء المهمة فيما أسماه ـ لسبب ما ـ «بالعمل الفنى غير الإنسانى» تلك الرواية التى ترتمى فيها عيون الشخصية الرئيسة «على الأشياء دون إسقاط أو تخريج ذاتى» وبالتالى:

> يرى البطل الأشياء، ولكنه يرفض تقريبها إليه أو تشكيلها بنفسه، يرفض أن يفرض عليها أى فهم محتمل، أى تآمر عليها، فهو لا يطلب منها شيئاً البتة، حاسة النظر عنده راضية باتخاذ أبعاد هذه الأشياء فقط، وعواطفه بالمثل ترتمى على سطحها دون محاولة منها لاختراق هذا السطح، ذلك لأنه لا شئ يختبئ تحت السطح، دون ادعاء أقل أحاسيس الفضول أو الجاذبية، إذ إن هذه الأشياء فى كل الأحوال لن تستجيب. (ص٩٨).

وتبدو المقاربات بين مبادئ روب ـ جرييه وما يطرحه بارت فى مقاله "موت المؤلف" واضحة جلية. فبارت مثل روب ـ جرييه، يرى أن الناقد عليه أن يتخذ «أبعاد» النص والكتابة دون محاولة منه للنفاذ فيما تحت السطح. فالكتابة كما يراها بارت، تسمح «لكل شئ أن ينحل لا أن تُحَلّ شفرته وتفك رموزه» فهى «فضاء يجب أن يحجب لا أن يخترق أو يثقب»[٣].

فليس من المدهش إذن أن يعجب بارت بأعمال روب ـ جرييه الروائية فيراها «معكوس الكتابة الشعرية تماما» ويعرفها بأنها «لا تدعى شاهداً، ولا تقدم كثافة، أو عمقاً، بل تبقى على السطح الأشياء تتأملها بحيادية»[٤]. فاللغة التى يستخدمها روب ـ جرييه فى أفضل أحوالها ـ عند بارت ـ «تدهن الأشياء وتغلفها، فتضع بصورة تدريجية داخل دوائر فضائها الخاص أسماء لهذه الأشياء لا تستنفدها أو تنتهى منها» (الفن الموضوعى ص١٤).

ويشير مقال ستيف رايخ «الموسيقى كعملية تدريجية» (١٩٦٨) "Music As Gradual Process" إلى هذا النوع نفسه من المبادئ التركيبية الحيادية التدريجية واصفا بذلك ما يمكن

أن يصفه بارت بمتعة تحليل الاستمرارية البنائية أو ما يمكن أن تصفه ريانر بالتكرار الحيادى لأحداث لاذاتية. ومن ثم يرى رايخ «عملية التركيب والصوت الموسيقى كشئ واحد لا ينفصل» مشيراً إلى أن تجارب كاچ الموسيقية «لا يمكن سماعها» بصورة واضحة فى الأداء. تماماً مثلما رأى كل من روب - جرييه وريانر وجوب صنع تركيبات «لا إنسانية» تتلاشى فيها ذات المؤلف، وتغرق تماماً فى أبجديات العمل، يرى رايخ أن التأمل المرغوب «فى تفاصيل الصوت التى تنطرح وفق منطق ملامحها الخاصة بها» سيقدم «نوعاً خاصاً من الطقوس الموسيقية المحررة واللاذاتية فيصير من الممكن تحويل الانتباه من هو أو هى، من أنت وأنا، وتركيزه على العمل نفسه» (ص١١).

وبوجه عام قد تبدو أطروحات كل من ريانر، وروب - جرييه، ورايخ فى كتاباتهم فى الستينات مُعَرِّفَةً لإبداع ما بعد الحداثة، بوصفه نوعاً من الموضوعية الداخلية يهتم بالسطوح والحيادية.

## الهوامش:

١ -

- Yvonne Rainer, "A Quasi Survey of Some 'Minimalist' Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of *Trio A*," in *Minimal Art: A Critical Anthology,* ed. Gregory Battcock (New York: E. P. Dutton, 1968), 271.

جميع الإشارات لهذا المقال ستظهر فى متن الدراسة.

٢ -

- Alain Robbe-Grillet, extracts from *For a New Novel* (1965), in *The Discontinuous Universe: Selected Writings in Contemporary Consciousness,* ed. Sallie Sears and Georgianna W. Lord, (New York: Basic Books, 1972), 98.

جميع الإشارات لهذا المقال ستظهر فى متن الدراسة.

٣ -

- Barthes, "Death of the Author," 147.

٤ -

- Roland Barthes, "Objective Literature," in *Critical Essays* by Barthes, (Evanston: Northwestern Univ. Press, 1972), 14.

جميع الإشارات لهذا المقال ستظهر فى متن الدراسة.

٥ -

- Steve Reich, "Music as a Gradual Process" (1968), in *Writings about Music*, by Reich (Halifax, N.S.: Press of the Novia Scotia College of Art and Design, 1974): 10.

جميع الإشارات لهذا المقال ستظهر فى متن الدراسة.

# روب -جرييه
# والعودة إلى الكتابة الذاتية

تشير الكتابات الأخيرة لروب ـ جرييه، ورواينر، ورايخ ـ على العكس مما أشارت إليه كتاباتهم فى الستينات ـ إلى ما يسميه حسن «العودة إلى الذاتية»، أو العودة إلى لغات العلاقات الإنسانية المتفاعلة فى الذوات. على سبيل المثال، يؤكد روب ـ جرييه فى مقابلة أجريت معه عام ١٩٨٦ ـ وهو يعلق على ردود فعل النقاد حول أعماله ـ يؤكد الأبعاد الذاتية والفردية فى كتاباته كما لو كانت صفات أعماله الرئيسة لم تتعلق يوما بأية عوامل انفصالية موضوعية، بل كانت دائما متعلقة بنوع من التأليفية والذاتية المرحة المخبأة قليلا. ومن ثم يشير إلى صفات المرح والتخيلية وملامح التهويم والسريالية فى كتاباته الروائية قائلا: «إن الكتابة الأدبية التى أكتبها هى ذاتية بالدرجة الأولى، إلا أنها فى الوقت نفسه كتابة مجهزة للسقوط أو الإسقاط على الأشياء»[1] ويضيف روب ـ جرييه رافضا– على ما يبدو ـ رؤاه الأولى حول الصفات «اللاإنسانية» التى تتصف بها أعماله، ومنكرا بدرجة أو بأخرى وصف بارت لها بأنها «معكوس الكتابة الشعرية» فيقول:

> إن ما يضر بالكتابة الروائية التجريبية ليست رؤى بارت، ولكن النظرة المبسطة المختصرة التى تفسرها، وكأنها رؤى تصف وقع هذا النوع من الكتابة بالسطحية والواقعية والحياد (اعترافات ص١٠).

إن روايات روب ـ جرييه شبه – العلمية «الجديدة» ـ مثلها فى ذلك على ما يبدو، مثل روايات إيميل زولا الواقعية ـ غالبا ما يقوضها وجود تفاصيل إيهامية بصرية كثيرة، من مثل وصفه المتكرر لحشرة الحريش فى انهراسها المشابه لعلامة الاستفهام فى رواية «الغيرة» (١٩٥٧) "La Jalousie". وأما إذا كانت مثل هذه الاستثناءات الدقيقة، التى تخرج عن خط الضجر المألوف فى رواياته، مبررا كافيا لإعادة تعريف أعماله كلها بوصفها مرحة أو سريالية أو نوعاً من أنواع الفن الشعبى، كما يدعى هو مؤخرا عندما يقول بأنه «يتعامل مع صور فنية شعبية من مساحة نقدية فاصلة» فذلك أمر آخر.

وما يدعو للفضول فى هذا الأمر أن بوديلار مثلا فى مقاله «أمريكا» (١٩٨٨) يرى أنه على

حين أن المفكرين الأوروبيين» يستأنسون بجوانب متنوعة من المعنى تتعايش جميعها تحت غطاء التصور» يمنعهم الاعتماد على عنصر التصور هذا وعلى الموضوعية الفاصلة للذات تلك من تقليد قدرات زملائهم الأمريكيين فى «تحرير الأشياء من تصوراتها، ووضعها فى شكل خارج عن الذات ومساو لكل ما لها من وقع وتأثير»[٢]. وعليه يبدو استنتاج بوديلار بأن الخروج الحر عن الذات يشكل لغزا للعقل الأوروبى - على الأقل فى وجه من وجوهه - متوافقا فى ذلك مع كتابات روب - جرييه[٣]. ففى أفضل السياقات، وأحسنها، ما يفعله روب - جرييه فى كتاباته هو تعقيل ومنطقة لصفات المرح والسريالية والشعبية، لا استكشاف لطيف ومنتظم لتبدياتها فى الكتابة. وكما يقترح هو نفسه، ربما تظهر رؤيته بشكل أكثر وضوحا فى أعماله السينمائية، لا فى أعماله الروائية.

## الهوامش:

١-

- Alain Robbe-Grillet, "Confessions of a Voyeur," interview with Roland Caputo, *Tension* (Melbourne), no. 10 (1986): 10.

جميع الإشارات لهذه المقابلة ستظهر فى متن الدراسة.

٢-

- Jean Baudrillard, *America*, trans. Chris Turner, (London: . Verso, 1988), 99.

جميع الإشارات لهذا المرجع ستظهر فى متن الدراسة.

٣-

- Baudrillard, *America*, 99.

جميع الإشارات لهذا المرجع ستظهر فى متن الدراسة.

# ريانر والعودة إلى الهوية

يبدو أن إيفون ريانر ـ مثلها فى ذلك مثل روب ـ جرييه احتاجت أو تطلبت بوتقة الإبداع السينمائى كى ما تتحرر من معالم رؤاها المتقشفة الأولى. فريانر تعترف الآن أن كتاباتها الأولى فى الرقص التعبيرى كانت «مبالغة إلى حد بعيد» بغرض «إخلاء الطريق وكسر الجمود»[1] ، وأنها وإن كانت فى الماضى قد اعتبرت كتاب روب ـ جرييه «نحو رواية جديدة» أحد أفضل الكتب التى قرأتها، فهى الآن ترى امتزاجا فى اقترابها لتقاليد «التمثيل» القديمة بين الرفض والقبول. فبينما أكدت كتاباتها الأولى ـ خاصة «مانيفستو الرقص التعبيرى» الذى نشر لها عام (١٩٦٨) ـ الرفض التام لكل ما هو «سحرى أو موهم» تقول ريانر: «تحولت إلى السينما التى هى فى وجه من وجوهها نوع من السحر والوهم.. لأننى ارتأيت فى ذلك فرصة للوصول لأقصى درجات الإيهام، وفرصة لاستكشاف وتقويض هذا الوهم أيضا» (لقاء مع المؤلف ـ ١٩٩٣).

فبينما تميزت أعمال ريانر فى الرقص التعبيرى فى الستينات «بالعمل فى مجموعات من الفنانين فى حالة من الانسجام النغمى، فى تصميمات معينة خالية من المرجعية لما يخرج عن الرقص نفسه» فإن أعمالها السينمائية المتأخرة تركز بصورة دؤوبة على أشياء خارج نطاق الإشارة إلى التصميم الشكلى نفسه[2]. فلو كانت أعمال ريانر التصغيرية القديمة تشير إلى إيمانها الأول بوجوب استبدال التنوع «والحركات الموحية» بـ «الأداء المحايد» و«النشاط المشابه لفكرة تنفيذ مهمة»، فإن أفلامها المتأخرة من أمثال «الرجل الذى حسد النساء» (١٩٩٥) "The Man Who Envied Women" تقدم كما تقول باتريشا ميلينكامب فى مقالها «تعريات» "Indiscretions" الذى ذكرناه آنفا ـ «تراكيب سينمائية رائعة في تقنياتها لأجزاء متزامنة من الحوار التصويرى واللاتصويرى مأخوذة من العابرين فى شوارع نيويورك، فيما يظهر وكأنه رحلة قصرية عبر تلك الشوارع المتضاربة» (ص١٨٣) وتضيف ميلينكامب أن فيلم ريانر هذا يقدم «نوعا من التنظير الهامد معجونا فى فكرة الفيلم عن الجسد الرجولى والصوت النسائى والصورة النسائية والقضايا النسائية» متحديا بذلك النظريات المأساوية السائدة عن «انتهاء

السرد»، وسيطرة وسيادة «الرؤية»، والقص الذاتى عن المؤلف وعن «التاريخ» من خلال طرح دلائل «مؤسسة على المستويين التاريخى والثقافى» (ص١٧٥). وتؤكد كتابات ريانر الأخيرة نفسها كمقالتها «السرد فى (عدم) خدمة الهوية» (١٩٩٠) "Narrative in the (Dis) Service of Identity" تؤكد هذه الكتابات مرارا إصرارها على تأكيد الهوية أو ـ كما تقول هى ـ على «التمثيل الذاتى» وأن «استخدام اللغة والسرد يجب أن يكون بشكل يناسب قضايا ومعارك معينة» حتى لو تطلب ذلك الرجوع لأشكال سردية تقليدية لا كسرها أو نقضها[٣].

وكما تشير ريانر فى المقتبس الكبير التالى، فإن ممارساتها الفنية الحالية تمزج بين الملامح اللاسردية وغيرها من الملامح التى تسميها ريانر «حساء السرد» ؛ حتى تتمكن من موضعة كافة القضايا والأزمات التى تقع «خارج نطاق المادة الفنية أو الجمالية» والتى يشير إليها فيلمها الأخير «الامتياز» (١٩٩٠) "Privilege" برغم ادعائها أنها لا تزال تستخدم «نفس استراتيجيات التقويض السردى» باختلاف يفرضه «عدد معين من التقاليد السينمائية» فيما يتعلق «بقضايا التعريف والهوية» تقول ريانر:

> فى البداية كنت أخاف أن تبتلعنى عملية التعريف والهوية تلك التى تجعلك تشعر بتوحد ما مع الشخصية التى تتبعها فى المشهد، إلا أننى شعرت بعد ذلك بمسئولية أكبر تجاه موضعة أصوات هذه الشخوص فى هويات أكثر تماسكا ـ خاصة بعد ازدياد درجات التنظير والتسييس فى الحوار الذى أكتبه لها ـ وهى التنقية التقليدية التى تتبع عوامل التماسك والانسجام فى بنى هذه الشخوص، عبر حركاتها المستمرة فى فضاء زمنى مؤقت. وهى طريقة أخرى للقول بأننا الآن فى «حساء السرد».. نعم سيدى نحن فى حساء السرد مرة أخرى. أما أدوات أعمالى السابقة ـ الراوى المحايد وما سأطلق عليه «تفويض الشخصية» أو جعلها تتحدث عنك ـ فقد مثلت فى أفلامى رفضا للتعامل مع أداءات تشير إلى سلطة ومكانة الفهم التقليدى للشخصية. وأخيرا، ومع ذلك كله، فإن هذا الفيضان من المسائل والقضايا التى أردت مناقشتها وتعميقها فى فيلمى «الامتياز» قد تطلب فى حد ذاته مساعدة من الشخوص؛ أى تطلب درجة تقليدية معينة فى رسمها. والمشاهد يجب أن يعطى القدرة على التواصل مع المواقف المقدمة له، والشخوص تمثل جزءاً كبيراً.. رغم أنها ليست الجزء الوحيد من هذه العملية، التى تهدف فى النهاية إلى صنع قنوات من التواصل مع العالم الخارج عن نطاق المادة الفنية [٤].

## الهوامش:

١ ـ

- Yvonne Rainer, interview with author, 7 Feb. 1992.

الإشارات القادمة لهذه المقابلة تظهر فى متن الدراسة.

٢ ـ

- The quotes are from Yvonne Rainer, "Naming Myself," interview with Rachel Fensham and Jude Walton, *Writings on Dance*, no. 7 (1991): 12.

٣ ـ

- Yvonne Rainer, "Narrative in the (Dis)Service of Identity" (1990), *Agenda,* (Melbourne), no. 17 (May 1991): 12, 14.

٤ ـ

Rainer, "Narrative," 14.

# رايخ والعودة إلى واقعيات التاريخ

---

تمتاز أعمال رايخ الأخيرة ـ تماما مثل أفلام ريانر الأخيرة ـ بنزعة العودة النسبية إلى السرد التقليدى وتأكيد قضايا الذات والمجتمع والهوية القومية. فبينما أكدت تعليقات رايخ الأولى كما فى مقالته «الموسيقى كعملية تدريجية» (١٩٦٨) ـ على مادية الصوت بعيدا عن «هو أو هى، أنا أو أنت» فى التركيب الموسيقى، يبدى رايخ عكس هذه الأطروحات جميعا فى عمله قطارات مختلفة (١٩٨٨) "Different Trains" الذى استخدم فيه أدوات موسيقية تسعى لتقليد ـ كما يقول هو بنفسه: «صوت زوجتى فرجينيا ـ فى السبعينات من عمرها الآن ـ وهى تتذكر رحلات القطارات الكثيرة التى قمنا بها سويا، وصوت عامل القطارات المتقاعد لورانس دافيد، فى الثمانينات من عمره، الذى كان يعمل فى خط القطارات بين لوس أنجلوس ونيويورك وهو يتذكر حياته الماضية، وصوت الناجين من مذابح النازية راسيلا وبول، وراتشل ـ من ينتمون إلى عصرى الذى عشته ـ يعيشون الآن فى أمريكا وهم يتحدثون عن خبراتهم»[1].

وبالإضافة إلى ذلك يمتزج فى هذا العمل الكثير من الأصوات المسجلة لقطارات أوروبية وأمريكية من الثلاثينات والأربعينات مما يجعل هذا العمل يشير بصورة شبه مباشرة لطفولة رايخ ـ وكأنه سيرة ذاتية ـ خاصة فيما يتعلق برحلاته القطارية الكثيرة التى قضاها فى زيارته لأبويه المنفصلين بين نيويورك ولوس أنجلوس، وبالرحلات القطارية «المختلفة» التى قضاها أقرانه وأقرباؤه فى أوروبا إلى محارق النازية. وهو على ذلك عمل يستكشف بأثر رجعى هذا الموقف التاريخى كله، ويقدم فى الوقت ذاته أسلوبا جديدا لمزج عينات من الكلام والصوت ـ نقلها الكمبيوتر إلى جهاز التسجيل ـ مع الأداء الحى لمقطوعة وترية رباعية (أى يعزفها أربعة عازفين). وكما يقول رايخ، يمثل هذا العمل مرحلة انتقال إلى «نوع جديد من الموسيقى ومسرح الفيديو التسجيلى» الذى يستكشفه رايخ فى آخر وأكثر أعماله طموحا «الكهف» "The Cave" ويقول رايخ مناقشا هذا العمل:

> الكهف هو عمل يشير إلى بلدة الخليل فى الضفة الغربية، حيث دفن إبراهيم أبو الأنبياء وهو يشير أيضا إلى جذور الموقف الذى تراه فى الشرق الأوسط الآن.

فقد كان لإبراهيم النبى ولدان؛ إسحاق أبو اليهود وإسماعيل من هاجر خادمة سارة زوجة إبراهيم وهو جد العرب. ومن هنا تكمن شجرة العائلة التى هى فى جوهرها جذر الصراع العربى الإسرائيلى الذى نراه الآن والذى بدأ فى البدايات الدينية للتاريخ، وأتى ذروته بظهور القرآن فى القرن السادس الميلادى(٢).

ويقترح رايخ، كأدوات رئيسة فى عمله هذا ـ مشيرا إلى أن الصراع الحالى فى الشرق الأوسط لا يمكن فهمه بوضوح إلا وفق مثل هذه الرؤى التاريخية ـ أن يتم مزج عينات صوتية ومقتطفات مصورة حية «للناس الذين يعيشون فى هذا الجزء من العالم» الذى تعطى لهم إجابة أسئلة بسيطة من مثل «من تعتقد يكون إبراهيم؟»، «من إسحاق بالنسبة لك؟»، «من إسماعيل فيما تظن؟». ويقترح أيضا مزج هذه العينات الصوتية والمقتطفات المصورة داخل السياق الموسيقى «للألحان الصوتية والممزوجة بعزف الموسيقيين وأغانى المغنين» (مقابلة مع المؤلف ـ ١٩٩٠) تقدم أعمال رايخ فى «الموسيقى التسجيلية والمسرح/ الفيديو التسجيلى» ـ مثلها فى ذلك مثل أفلام ريانر ـ تأسيسا تاريخيا وثقافيا ووعييا، فى رؤية فنية ذاتية، تلك الصفات التى تناهض بصورة منعشة ـ كما تشير باتريشا ميلينكامب فى مقالتها «تعريات» ـ ما تصفه بأنه موضة النظريات التى تدعى مختلف أنواع الضياع الثقافى والتصورى.

## الهوامش:

١ ـ

Steve Reich, notes to *Different Trains* (Elektra/ Nonesuch, 1989), sound recording.

جميع إشارات رايخ لهذا العمل(القطارات المختلفة) مأخوذة من تلك الملاحظات وتظهر في متن الدراسة .

٢ ـ

- Steve Reich, interview with author, 12 Mar. 1990.

جميع إشارات رايخ لهذا العمل مأخوذة من هذه المقابلة وتظهر في متن الدراسة.

# الفن متعدد الأدوات فى زمن الإنتاج الآلى

## جابيورو وآشلى

إن مثل هذا النوع من الموسيقى/ المسرح/ الفيديو التسجيلى ـ كما يتوقع "رايخ" نفسه بشكل عملى ـ لن يكون له على الأرجح «أى تأثير سياسى»، تماما مثلما لم تؤثر موسيقى ""كرت فيل" على "هتلر" أكثر من وضع "فيل" نفسه فى مكان أجبره على الفرار بعمره (مقابلة مع المؤلف-١٩٩٠) فتحفظات "رايخ "إذن وملاحظاته يشكلها إحساسه بمحدودية دخول العامة من الناس لمثل هذا النوع من الإنتاج المتعدد الأدوات الذى بطبعه يتكلف مبالغ باهظة.

وهكذا يعلق زميل رايخ الموسيقى كينيث جابيورو وبشكل أكثر مباشرة وحدة «إننى بصراحة لا أعرف ما هو المتلقى، وعلى هذا لا يمكننى البتة أن أتخيل أننى أستطيع الكتابة له»[1]. ويقوم عمل جابيورو الذى لا يزال تحت الإنشاء «الشهادة» "Testimony" ـ مثل عمل ريانر ورايخ ـ بمزج مقتطفات محددة من حوارات الناس العامة لتكوين «نوع من التاريخ اللفظى حول موضوع الحرب النووية» مؤسسا على التساؤل التالى: فى حالة اندلاع حرب نووية ينشأ عنها التضحية بالنوع البشرى، لا يمكن لهذه التضحية أن تحدث دون اعتقاد بأن البشرية يمكن الاستغناء عنها أو التضحية بها بما فى ذلك حياتك أنت. فما شعورك وأنت تعلم بأن حياتك يمكن الاستغناء عنها؟» (مقابلة مع المؤلف- ١٩٩٠).

وكما يشير جابيورو، فإن الهموم السياسية والاجتماعية لعمله «الشهادة» قادته لاستكشاف نوع غير معتاد من فنون الفيديو المتفاعلة مع المشاهد «تتطلب من المشاهدين ـ واحدا تلو الآخر ـ أن يجيبوا ـ كل حسب ما يراه ـ على ذلك التساؤل فى مواجهة كاميرا فيديو صغيرة مثبتة» على حين «يُقرأ هذا التساؤل -بدون كاميرا الفيديو ـ عن طريق المشاهد الذى انتهى لتوه من وضع شهادته». ومن ثم امتد هذا العمل إلى فنون الراديو المتفاعلة مع المستمع ،حيث «طلب أندرو ماك لينان مذيع راديو «إيه.بى.سى» "A.B.C" الاسترالى إذا ما كان من الممكن أن يستقبل إجابات وشهادات المستمعين حول هذا التساؤل عبر الراديو فى يوم هيروشيما» (لقاء مع المؤلف ـ ١٩٩٠).

إن حماسة جابيورو للنسخة «الرائعة؟» من عمله «الشهادة» فى راديو «إيه.بى.سى»

الأسترالى واقتراحه لتقديم النسخة الكاملة لهذا العمل، والتى يصفها جابيورو بأنها تأخذ مساحة «أربعة فصول مسرحية ضخمة، تناقش آليات صنع الحروب وموضوع الجنسية الرجولية، والعنف، والطبيعة الاجتماعية للجدل» ـ كتكوين ثابت» وكشريط تسجيلى ـ صالح للإذاعة يمتد على مدى ساعتين من الزمن، تشير (أى هذه الحماسة) بصورة واضحة إلى أنه برغم شكوكه المبدئية نحو اهتمام المتلقين، فهو لا يزال يؤمن بأن "الشهادة" ستتلقى كما معينا من الانتباه والاهتمام من الناس، إما كتكوين ثابت من الأجهزة العارضة للعمل أو كعرض يُعْرَض بصورة عامة أو شخصية على المتلقى. (لقاء مع المؤلف ـ ١٩٩٠).

تتلخص أهمية هذا المشروع الفنى "الشهادة" فى تحديده الدقيق وغير المساوم للكيفيات والأساليب التى يرى بها فنانو مابعد الحداثة متعددو الأداة ـ هؤلاء الذين يمتازون بحساسية بالغة لقضايا المجتمع والسياسة ـ تكنولوجيات التسجيل الآلية المعاصرة لا «كبنى أو قنوات تسيل فيها العلامات سيولة تناهض أى معنى» كما يدعى جيمسون، ولكن كبنى وقنوات تسهل التأثير فى التفاعل مع العامة من الناس. يمدح هنرى شوبان ـ على سبيل المثال ـ هذه التكنولوجيات المعاصرة قائلا :«نستطيع الآن وبعد وصول ثورة الاتصالات المعاصرة أن نصل لكل الناس فيسمعنا الجميع فى كل أنحاء العالم، وكل ما يحتاجه الشاعر منا حينها هو إنتاج خمسين نسخة مسجلة من عمله المسجل»[٢]. ومن الواضح أن شوبان يشير هنا إلى تلك الشبكة العالمية من النقاد والشعراء ومنتجى الإذاعات مثل أندرو ماك لينان من إذاعة «إيه.بى.سى» A.B.C الاسترالية وغيره الكثير ممن اجتمعت جهودهم للسماح لأكثر تجارب الشعر الصوتى معاصرة بأن «يسمعها الجميع فى كل أنحاء العالم».

إلا أن الفرص التى تقدمها محطات التلفاز ـ كما يشير الموسيقار الأمريكى روبرت أشلى ـ لعرض أعمال تجريبية من أمثال الحلقات التى تستمر نصف الساعة من عمله الأوبرالى «الكامل يعيش» "Perfect Lives" الذى أنتج بالتعاون مع القناة الرابعة فى إنجلترا لاتزال محدودة للغاية. وقد كان من المفروض وفقا لأشلى أن توضع كل حلقة من هذه الأوبرا فى سبعة شرائط متزامنة توقع أشلى أن يعيد عرضها الكثير من محطات التلفاز العالمية كمقطوعة تجريبية حية متعددة الأدوات من خلال إعادة موضعة هذه الشرائط بالنسبة لبعضها فى كل عرض لكل حلقة كما لو كانت «سبعة شرائط معروضة لحدث رياضى. إلا أنه قد أحبط فى توقعاته هذه بسبب ما يسميه «الضروريات العملية» للثقافة العامة. يقول أشلى:

> اكتشفت من الحديث مع بعض الناس أن هذه التقنية ممكنة نظريا لكنها غير متوافرة عمليا، بعبارة أخرى يمكنك أن تضع كل هذه التزامنات لأننا نراها كل يوم فى تغطية الأحداث الرياضية المهمة من مثل وضع أربع عشرة كاميرا، ستة أوجه لإعادة العرض، خمسة تصميمات منظورة موضوعة فى التصوير.. إلخ. لم يكن ذلك ابتكارا على المستوى التقنى ولكن كان ابتكارا على المستوى الفلوسى» لم أدرك حينها أن هناك مثل هذا الجدار المادى الذى يمكن أن نسميه أيضا

الجدار الجمالى أو الجدار التخيلى[٣].

ويصف أشلى تسويقه للنسخة المسجلة على شرائط الفيديو من عمله هذا بأنه «أفضل الأحداث وأنجح الأحداث التى يمكن أن تحدث لى» مضيفا:

> إن ما أسعدنى للغاية ـ وهو إلى حد ما ما توقعته أيضا ـ هو أن الناس بالفعل أرادوا اقتناء هذه الشرائط التى قام بتوزيعها موزع مستقل، لا فى مجال الفيديو المستحدثة التى لاتزال فى بدايات محاولاتها لاجتياح السوق. (لقاء مع المؤلف ـ ١٩٩١)

ومن ثم يشير أشلى إلى رغبته فى الاستمرار فى عمل الأوبرا التلفازية كطريقة للاكتمال التقنى ولمحاولة تخليق مشاريع فنية يوتوبية يراها ممكنة تماما مثلما وصف كاج تجاربه الفنية متعددة الأدوات كنوع من المسرح الذى لا أعرف عنه الكثير"[٤].

يقول أشلى:

> آمل أن أستطيع إنجاز هذا المشروع الضخم الذى حددته لنفسى، إذ إننى أتطلع شخصيا لمشاهدته وتأمله، فإذا استطعت إنجاز تسع وثلاثين أو أربعين حلقة من هذا النوع ورأيتها جميعا كمقطوعة واحدة، سأكون عندها أكثر اكتمالا على المستوى التقنى للحديث عن إمكانات التلفاز الفنية ومثل هذه الأشياء، بعبارة أخرى مازالت لسوء الحظ فى موقف صاحب الرؤية الذى يناصر شيئا خارجا عن نطاق خبراته. إلا أننى أعرف أن ذلك إنجاز ممكن. (لقاء مع المؤلف ـ ١٩٩٠).

وتستنتج إيفون ريانر بصورة مماثلة فى مناقشتها لإشكاليات الإبداع المستقل والتوزيع أو التسويق المستقل التى تراها إشكاليات معقدة و«مخادعة»:

> يسألنى الناس عادة «متى ستقومين بإخراج فيلم حقيقى؟» لأن «الأفلام الحقيقية؟» تجذب عددا أكبر من الناس. لكننى أقدم فى أفلامى ما لا أستطيع تقديمه فى الأفلام الحقيقية وعلى مدى الأعوام سيكون عدد الناس الذين شاهدوا أفلامى عددا ضخما، فأفلامى تعرض فى أماكن كثيرة وأعداد صغيرة ومتنوعة من الناس يشاهدونها باستمرار[٥].

وليس لنا إلا أن نقدم أجل آيات الاحترام لهؤلاء الفنانين من أمثال ريانر، ورايخ، وجابيورو، وأشلى لاستمرارهم فى توسيع التقاليد الفنية الطليعية ،بالعمل رغما عن الحواجز المادية والجمالية والتصورية التى تشكل التوقعات الثقافية والنقدية السائدة. فأعمال هؤلاء الفنانين ـ فى تأكيدها وإصرارها على تقديم القيم الجمالية والاجتماعية والسياسية، تلك القيم التى يؤمن جيمسون ـ بغرابة تدعو للتأمل ـ أنها قيم «ترفضها وتنكرها الطبيعة الثورية للوسط الفنى الجديد» (القراءة بدون التأويل ص٢٠٩)– تلك الأعمال تقدم دلائل كثيرة على أنه برغم السوقية

والاستهتار والعبثية الساحقة التى تتصف بها ثقافة السوق الجماهيرية العامة، لايزال هذا الوسط الفنى الجديد يقدم ممارسات فنية عميقة، ويفتح احتمالات جمالية جديدة ومتنامية مؤكداً ذاته كمصدر فنى وإنسانى ذى مغزى بعيد.

## الهوامش:

١ -

- Kenneth Gaburo, interview with author, 5 Nov. 1990.

الإشارات القادمة لهذه المقابلة تظهر فى متن الدراسة.

٢ -

- Henri Chopin, interview with Lawrence Kucharz, Larry Wendt, and Ellen Zweig (1978), *Stereo Headphones,* no. 8-9-10(1982): 13

الإشارات القادمة لهذه المقابلة تظهر فى متن الدراسة.

٣ -

- Robert Ashley, interview with the author, 12 Jan. 1991.

الإشارات القادمة لهذه المقابلة تظهر فى متن الدراسة.

٤ -

- Cage, *Eyeline*, 6.

٥ -

- Yvonne Rainer, "Naming Myself," 20.

# مونك والعودة إلى التزامن

تقول إيفون ريانر، في مقارنتها بين أعمالها وأعمال المغنية والراقصة التعبيرية وواضعة الألحان الحركية مريديث مونك، إنه على حين تركز أعمالها على «مسائل موضوعية محددة» «تركز أعمال مريديث على ما تسميه ريانر «الجواهر» أو الصفات الداخلية للأشياء» (لقاء مع المؤلف ـ ١٩٩٢) وتوضح مونك أن فنها يحاول أن يستكشف معالم الاستمرارية أو التكرار في التجربة الحياتية المعاصرة التي من المفروض أنها تجربة مهترئة ومشتتة، تقول مونك:

> فبينما اتسم الفكر الأوروبي التقليدي بعناصر الانفصالية التي جعلت الفرد يكرس حياته كلها لأن يكون متخصصا، أعتقد أن العالم الذي نعيشه الآن يقدم نوعاً من الإدراك الفسيفسائي الذي يحاول الجمع بين الانفصالية والجمعية، وعليه فمن المهم جدا ـ من وجهة نظري ـ أن نقدم إبداعا يعكس ذلك، وفي الوقت نفسه وبالدرجة نفسها أن نمنح المتلقي فرصة الإحساس بكمال تجربته وكمال جميع مظاهر وجوده، فأنا أهتم بالأشياء التي كانت ولا تزال وسوف تكون دائما جزءا من العالم. وبطبيعة هذا الأمر فقط قد نرى أن في هذا الإدراك الفسيفسائي لوالب وتعقدات ومستويات متنوعة وكثيرة، فهو لا يزال إدراكا تركيبيا أو فسيفسائيا إلا أنه معقد وملولب[1].

وتضيف مونك مشيرة إلى أن عروضها الفنية تحاول الجمع بين مفردات الحاضر والماضي قائلة: «الأمر إذن كما لو كنت تحاول أن تثبّت جذورا في الماضي، كيما تستطيع أن تحيا بصورة أكثر كمالا في الحاضر» (لقاء مع المؤلف ـ ١٩٩٢). وبشكل عام، تمثل الجماليات الفسيفسائية التي تطرحها أعمال مونك «المعبر» أو «الكوبري» التصوري اللازم لربط المعلم التكنولوجي في ثقافة ما بعد الحداثة بجذوره في الماضي وأعمال مونك- كما تشير هي- تحاول احتواء منطقتي الماضي والحاضر سعيا لمرونة فنية وجمالية أكبر تقول مونك:

> أنا لا أفضل رفض أو قبول أي منها بشكل متطرف، بل على العكس من ذلك أنت تستخدم الأدوات التكنولوجية لغرض فني ما، لما يمكن أن تمنحه هذه

> التكنولوجيات لعمل فنى ما بشكل محدد أو مباشر. فأنا بالطبع أغنى خلف الميكروفون، وأستخدم الإضاءات الحديثة، وأشعر فى الوقت ذاته بأننى يمكننى أن أغنى براحة كبيرة بمصاحبة أضواء الشموع. إن ما نحتاجه الآن - من وجهة نظرى - كفنانين أو كأشخاص عاديين، هو أن نتعلم كيف نكون مرنين فى إدراكنا بصورة جذرية، هذا هو السبب الذى يجعلنى أرى فى فترات الأزمات شيئا شيقا؛ إذ إن ما تتطلبه منا هذه الفترات هو أن نكون مرنين وغير مغلقين فى تعاملنا مع اكتشافاتنا (لقاء مع المؤلف - ١٩٩٢).

ومن ثم تظهر ردود أفعال مونك على مبالغات وسائل الاتصالات الحديثة محددة وعملية، فتقول فيما يتعلق بالسرعة التى تعرض بها برامج الأطفال التلفازية «إن مستوى السرعة والتغطية التى تظهر بها هذه البرامج هو مستوى خارق فى سرعته ومهيمن للدرجة التى تجعلنى أستنتج أن هذه البرامج تعلم الأطفال ألا يشتركوا فى الأحداث، بل أن يقرأوا الصور باطراد مواكب، تلك الصور التى تتساوى جميعها فى التركيب والإخراج، فتعمل على تقليص أى محاولة لذكاء الطفل أن يفرق بينها». وعليه ترى أن «أحد واجبات الفن المعاصر الآن هو أن يكون جرعة مضادة لهذا النوع من الحذار».

وتستنتج:

> لدىّ إيمان عميق بأن الفن هو نوع من أنواع الالتئام أو العلاج، حتى لو كان ذلك مجازفةً تلقّبنى بالسخف أو الأصولية، فمن الضرورى فى العالم الذى نعيش فيه الآن أن تكون هناك مساحة يمكن للناس فيها أن يخبروا سلوكا مختلفاً- فيما يتعلق بالمؤدين أو الأداء الجمالى الفنى - حتى يؤكدوا لأنفسهم رغبتهم فى الحياة على هذا المنوال لا أقل. (لقاء مع المؤلف - ١٩٩٢).

إن قدرة مونك على العمل المتزامن بين الأدوات الفنية عالية التكنولوجيا والأدوات التقليدية فى نطاق واسع من التطبيقات الجمالية، يمتد من الأوبرا متعددة الأدوات كما فى عملها «أطلس» (١٩٩١) "Atlas" إلى الأعمال المبسطة المختصرة كعملها «التوجه إلى الشمال» (١٩٩٠) "Facing North"، تقدم - أى هذه القدرة - مثالا حيا ودقيقا على توجهات ثقافة ما بعد الحداثة الإيجابية الرحبة وكما تشير مونك، إن الكثير من الملامح التاريخية والتكنولوجية لثقافة ما بعد الحداثة تشترك فى استمرارية فنية وفكرية مع ملامح الماضى، بالرغم من اختلاف سياقاتها الحضارية والثقافية. تقول مونك:

> «أشعر بأن ما أفعله لا يختلف كثيرا عما فعله فنانون آخرون فى العشرينات والثلاثينات والأربعينات، وكل ما يفرقنى عنهم أننى أفعل ما أفعل فى أعمالى بطريقتى الخاصة» (لقاء مع المؤلف - ١٩٩٢).

فقد عاد الكثير من الفنانين الأوربيين من أمثال إيكو، وجراس، و ولف، وموليز بصورة أكثر أملا وتوقعا إلى الماضى حتى يتمكنوا من مقايضته بإشكاليات الحاضر. وبرغم افتقادهم لروح

التفاؤل الإيجابي الذي تقدمه مونك في بحثها عن الحاضر والماضي كليهما، مال هؤلاء الفنانون لتعريف وضع ما بعد الحداثة بدرجة من الصمت والجمود، تعلو كثيرا جدا عن أقرانهم من الفنانين والمفكرين من ذوي الأدوات المتعددة والفكر الرحب المرن، الذين يمثلون التوجهات الإيجابية للعامل-سي في ما بعد الحداثة.

## الهوامش:

١-

Meredith Monk, interview with the author, 5 Feb. 1992.

جميع الاشارات القادمة لهذا اللقاء ستظهر في متن الدراسة.

# أمبرتو إيكو
# والعودة إلى العصور الوسطى

يعرف السميوطيقى والروائى الإيطالى أمبرتو إيكو - كغيره من منظرى «العامل - بى» - الطليعية الفنية بوصفها مرتبطة بمرحلة الحداثة، ويرى أن كليهما - أى الطليعية الفنية والحداثة الفنية - قد انتهيتا انتهاء كاملاً فى مرحلة ما بعد الحداثة. وعلى وجه التحديد يرى إيكو فى تعليقاته حول روايته «اسم الوردة» (١٩٨٣) "The Name of the Rose" أن ملامح الطليعية والحداثة الفنية وصلت إلى مرحلة أنتجت فيها «لغة تحتية "Metalanguage" تبحث عن نصوص مستحيلة (الفن التصورى)» ومن ثم «لا يمكنها التقدم أو التحرك لأى مكان»[١]. وما يصفه إيكو يبدو منطبقا تمام الانطباق على أعمال ما بعد الحداثة المأثورة، كخطوط بيرو مانزونى الموقعة، وأعماله النحتية الحية الموقعة، وغيرها من الأعمال التى تحاول توسيع تعريف الفن بشكل درامى وديموقراطى أيضا، حتى يكاد ما تحاول فعله تلك الأعمال أن يتعدى أى تقدم - أو تخاذل - متوقع فى الفن[٢]. إلا أن هذا التوجه التصورى يبدو ظاهرا - وبنفس الدرجة - داخل حقبة الحداثة الفنية خاصة فى أفعال الفنانين الحداثيين من أمثال دوتشامب فيما يعرف بـ «صمت دوتشامب». إن فنانى الحداثة وما بعد الحداثة كلهم ببساطة شديدة يؤكدون - كل وفق أسلوبه وطريقته - أن الفن لا يمكنه التقدم أو الذهاب أبعد مما يطرحونه هم أنفسهم، وكما يمكننا التنبؤ فإن أحد ملامح ثقافة ما بعد الحداثة المتعددة تتكون من توضيح منتظم لجماليات دوتشامب التصورية المجردة. من هذا المنطلق يمكننا اعتبار الفنانين من أمثال بيرو مانزونى، وبن فوتير، وجوزيف كوزوث وغيرهم من فنانى اللغة والنظرية، يمكننا اعتبارهم تشكيلات مصغرة لمارسيل دوتشامب تهتم بتوضيح الاستحالات والمفارقات التصورية أكثر مما تهتم بأى شئ آخر[٣]، بل يمكننا اعتبار توكيد ميشيل فوكو لـ «التصورات المختلفة التى تمنحنا قدرة إدراك اللااستمرارية» ورغبة جاك ديريدا فى «تحويل التصورات وإزاحتها وقلبها ضد افتراضاتها المبدئية، وإعادة توجيهها فى سلاسل دلالية أخرى، وتعديل النهج الذى نفكر به تدريجيا حتى نتمكن من إنتاج معادلات تركيبية أخرى لها» كتوجه عام فى النظرية النقدية بعد - البنيوية فى فرنسا يمنح تعريفا آخر لما أطلق عليه فوتير «تراث دوتشامب»[٤].

وتتبدى مناطق ضعف مثل هذه الاقترابات بشكل واضح فى أنها غالبا ما تنتج كماً غير قليل من الجمود التناصى عبر السياقى، الذى يعتمد على الرؤية بأثر رجعى فى حلقة مفرغة من التقليص والتلخيص، كرؤية إيكو مثلا أن «الكتب تكتبها كتب أخرى وتصنعها كتب أخرى، وتدور حول كتب أخرى»، وهو الرأى الذى يقدمه إيكو أحيانا ويرفضه أحيانا أخرى. وكما يقول إيكو نفسه «فالكاتب الذى ينتوى فعلا فنيا جديداً» ليس «محللا لاقتصاديات السوق. يقيم إشكالات الوفرة والطلب» بل هو «فيلسوف يدرك معالم روح العصر، فيكشف لمتلقيه، ما ينبغى عليهم أن يريدوه حتى ولو لم يعرفوه بأنفسهم»[٥].

وكأن إيكو يقدم بنفسه مفارقاته وتناقضاته، فيقول بأنه ربما يجب على مفكرى ما بعد الحداثة، أن يتخذوا خطوة للخلف كيما يخطوا خطوتين للأمام، عليهم أن يعوا بأن «الماضى يجب زيارته»، على أن تكون هذه الزيارة من وجهة نظره «زيارة نقدية» لا ترسيخية أو «بريئة». وهكذا يشير ادعاء إيكو بأن «العصور الوسطى تحوى جذور كافة المشاكل «الساخنة» المعاصرة» إلى تشابه أو تواز نهجى لا تقابل فعلى بين العصور الوسطى وما بعد الحداثة[٦].

فيقول إيكو بأن حقبتنا التاريخية هذه تتوازى مع العصور الوسطى فى احتياجها إلى «مناهج جديدة للتآلف والتأقلم»، وهو أمر يتطلب «عملا ضخما ومجهدا يوازى بين عوامل الحنين والأمل واليأس» التى يراها إيكو واضحة فى الطريقة التى حافظت بها العصور الوسطى على تراث ماضيها من خلال «إعادة تأويله واستخدامه بشكل مستمر» «الرحلات ص٦٥». ومن ثم يوصى إيكو مراراً بثقافة قادرة على «التأقلم والتغير المستمرين» ثقافة «تغذيها اليوتوبيا» ذات القيم المتسامية لا ثقافة تقبل ما أسماه بـ «يُتْم مرض امتلاك الحقيقة» (الرحلات ص ٨٤،٩٤) وبينما يعترف إيكو بأن «خطاب الأزمة هو خطاب ناجح على المستوى التجارى» تماما كما تسخر رواية دون ديليليو «الضجيج الأبيض» (١٩٨٤) "White Noise" من أن «الكوارث هى وحدها ما تجذب انتباهنا»[٧] يرى إيكو أن استخدام هذه المقولة على علاتها دون تفريق أو تمييز يبدو وكأنه حالة من «التقلصات التحريرية» (رحلات ص١٢٦) ويقدم إيكو مثل هذه الدرجة من التبصر أيضاً عندما ينتقد الأكاديمية المعاصرة فيصفها بنفس هذا النوع من «التقلصات» فى علاقاتها بالفكر النظرى وبتغير الأجيال؛ عندما ترفض الاقتداء بالأسلوب البسيط الهين الذى تتخذه الأجيال المعاصرة فى اعترافها وامتصاصها لطاقات الإبداع الإيجابية التى تقدمها ما يسميه «العناصر التى نقحها الإعلام، والمستنتجة فى بعض الأحوال من أكثر المناطق التى يقدمها الإبداع الفنى فى قرننا هذا غموضا واكتمالاً» (ص ٢١٣ ـ ٢١٤).

تقود إيكو هذه الأطروحات الأخيرة حول تأثير وأهمية التجريب الفنى فى قرننا هذا ـ على العكس تماما من أطروحاته الأولى حول الانتهاء المفترض للطليعية الفنية كلية ـ إلى رؤية تلخصها مقولته التى تتسم بالجدية والهزل فى آن واحد أن «جميع أساتذة نظريات الاتصال الذين تمرسوا على النصوص القديمة منذ عشرين عاما تقريبا «بما فى ذلك أنا» يجب أن

يُسَمّموا جميعا ويطرحوا جانبا» (رحلات ص١٤٩) ومن ثم يستنتج إيكو ـ ناقدا ومتأملا ـ كَيف أن بعض الكتاب من أمثال رد بروجيز يمثلون «آخر الرومانسيين» الذين أخذوا على عاتقهم «إفساد الشبكة المنسجمة التى يمثلها اجتماع الآراء والأحكام، والتى ترسخها قواعد ضمنية معينة لفكرة العيش معاً. قائلا:

> الحقيقة، فى كيانها أقل رومانسية من ذلك بكثير. وهناك بعض من حالات الإجماع على الرأى والحكم ضرورية لحياة المجتمع الإنسانى، للدرجة التى بها تعيد هذه الحالات إثبات ذاتها برغم كل محاولات دحضها وتفتيتها. وفى أغلب الأحيان تُثَبِّتَ هذه الحالات بشكل أكثر تعصباً مما كانت عليه. (ص١٧٧).

فبعد أن قدم إيكو نوعا من الحماسة الملتوية تجاه «يوتوبيا التمرد» من منطلق أنها تقود غالبا إلى «واقع انتقامى» سلبى (رحلات ص١٧٧). يبدو تعريفه لفترة ما بعد الحداثة فيما يتعلق باحتياجها ـ مثلها فى ذلك مثل العصور الوسطى «لمناهج جديدة للتآلف والتأقلم» تعريفا مستبصرا وعميقا. إذ إن ما بعد الحداثة حينها تكون مطالبة بالتصالح المسئول بين قيم الماضى والحاضر من وجهة أولى، وبين قيمهما معا والقيم المتطورة المتغيرة الناجمة عن قيمهما تلك من وجهة ثانية. وهى على ذلك أيضا تطالب بتجنب فعال للتحفظية الأكاديمية، وتحفظية الطبقة الوسطى، وحالات اجتماع الرأى والحكم الجامد.

ومن جانب آخر تقود تحليلات إيكو الثقافية للشعور بالإحباط أمام فشل نظم توزيع وتفتيت القوة السياسية، فى تخليق جيل غير ذلك الذى يراه جيلا من التافهين الذين يرسخون قيم الطبقة الوسطى التقليدية. فيقول إيكو فى مسحه لقيم التمرد والمحافظاتية على مدى العقود الثلاثة الأخيرة:

> ففى بيوت ضواحى المدن لا يزال المدير الذى رسمته فكرة العمل الجماعى يشخص أقدم الفضائل والقيم الرومانية وبينما فى الستينات والسبعينات ترك الابن شعره ينمو على الأسلوب الهندى، ولبس ملابس مكسيكية، وعزف على جيتاره وقرأ نصوصا بوذية أو كتيبات لينينية وغالبا ما نجح «كما فى الامبراطورية القديمة» فى مزج عدد متنوع من المؤثرات والأفكار قد تصيب الفرد منا بالدوار مثل هيس، وذودياك، والخمياء أو الكيمياء السحرية القديمة، وأفكار ماوتسى تونج، والحشيش، وتقنيات العصابات فى المدن. أما جيل الثمانينات فيبدو مائلا للعودة إلى نموذج الأب. إلا أن هذه الظاهرة تتعلق بالجزء الأعلى من الطبقة الوسطى ولا تنطبق على الشباب الذين نراهم الآن يرقصون الرقص المتكسر "Break - Dancing" (رحلات ص٧٦).

تشير تلميحات إيكو هنا إلى قبوله لهذا النوع من «البدائية المليئة بالحيوية» التى يمارسها من هم ـ بدرجة أو بأخرى ـ «همجيو المدن النبلاء» الذين يراهم إيكو يرقصون رقص التكسير، وهى تلميحات عضدها إعجابه فى مواضع أخرى، بالجدارة التكنولوجية للجيل الصغير من

الشباب وبقدراتهم على ما يسميه إيكو «الانشقاق الأليكتروني» من «النظم المعظّمة» التقليدية (رحلات ص٧٤) وهكذا تقدم أطروحات إيكو ونظرياته في أعلى صورها دقة وتبصرا موضعا تحليليا بجمع بين حماسته لامتصاص الحاضر والماضي، خاصة فيما يتعلق بالحاضر الذى يربطه ماك لوهان بتدشين الإعلام المعاصر «لمرحلة جديدة من التاريخ» وبالقدرة على «إدراك العالم بطريقة جديدة» (ص١٣٧).

والاختلاف بين ماك لوهان وإيكو - كما يشير إيكو نفسه - يتلخص في رفضه التام لما يراه من تأثير تمارسه وسائل الإعلام المعاصرة في إنشاء حالة عامة من الحذر السلبى (رحلات ص١٣٧)، ويتلخص أيضا في تأكيده ضرورة تشكيل كل من «الوسط والرسالة» عن طريق «العودة لفكرة المسئولية الشخصية». ويؤكد إيكو تماماً - كما أكد كل من كاج وشوبان - ضرورة تفتيت الوسائل التقنية المعاصرة في قوله «وإجابتنا على تكنولوجيا الاتصالات الحديثة بكل سموها وأحقيتها وتعاليها هو: أننا سنعلو عليها لا محالة» (ص١٤٤).

## هوامش:

١-

- Umberto Eco, *Reflections on "The Name of the Rose"*, trans. William Weaver, (London: Secker and Warburg, 1983), 6.7.

٢-

- See the catalog *Piero Manzoni: Paintings, Reliefs and Objects* (London: Tate Gallery, 1974).

٣-

- For further discussions of Vautier and Kosuth, see *Artstudio*, no. 15 (Winter 1989).

٤-

- Michel Foucault, The *Archeology of Knowledge and The Discourse on Language*, trans. A. M. Sheridan-Smith (New York: Pantheon, 1972), 5.

- Jacques Derrida, *Positions* trans. Alan Bass (Chicago: Univ. of Chicago Press, 1981.), 24.

- Ben Vautier, "The Duchamp Heritage," in *Dada Spectrum: The Dialectics of Revolt*, ed. Stephen Foster and Rudolf Kuenzli (Iowa: Coda and Univ. of Iowa Press, 1979), 249-258.

٥ -

- Eco, *Reflections*, 4.9.

٦ -

- See Eco, *Reflections*, 6.7. and *Travels in Hyper-Reality*, trans. William Weaver (London: Picador, 1987), 65.

جميع الإشارات التالية لكتاب إيكو «رحلات فى الواقع المشابه» ستظهر فى متن الدراسة.

٧ -

- Don Delillo, *White Noise* (London: Picador, 1986), 66.

جميع الإشارات التالية لهذا المرجع ستظهر فى متن الدراسة.

# جراس وتدمير الإنسانية

يلاحظ الروائى الألمانى جونتر جراس - مثله فى ذلك مثل إيكو - أن هناك مجموعة معينة من التوازيات بين فترة ما بعد الحداثة كزمن «تتفشى فيه الأمراض، والخوف من الأشباح، والتوق للخلاص، والتعصب الدينى»[1] وفترات العصور الوسطى، إلا أنه - على العكس من إيكو - لا يؤمن بأفكار التقدم التكنولوجى التى طرحها ماك لوهان، بل إن فكرة المستقبل نفسها، فكرة أن يكون هناك مستقبل أفضل تتطلع إليه البشرية، كما يشير فى كتابه «حول الكتابة والسياسة» (١٩٨٢) "On Writing and Politics" تحت عنوان «بدأ تدمير الإنسان» ،هذه الفكرة هى فى حد ذاتها «فكرة تفتقد للهوية، والنفع، بل لا مجال لتصورها أو حتى التفكير فيها من الأساس» ذلك أن جل ما أنتجه هذا الزمن هو «الجوع والفقر، والتلوث فى الهواء والبحار، والغابات التى دمرها النزوح المدنى، والمطر الحمضى الناشئ من التجارب النووية، وترسانات الأسلحة التى تنمو يوما بعد يوم من تلقاء نفسها مهددة بدمار الإنسانية مرات ومرات» (ص١٣٧). ومن ثم يجب على الإنسان من وجهة نظر جراس «أن يكون قادرا على رفض مثل هذه الاختراعات» وأن يكون «مستعدا لبذل كل ما فى وسعه لإيقافها، وأن يبدى تواضعا واحتراما تجاه ما تبقى من البيئة التى دمرتها» ص(١٤٤).

وبذلك يرى جراس أنه ربما لا يكون للأدب نفسه أى دور أو مستقبل خاص إذا ما اعتبرنا تعريف «التدمير الذى سببته عمليات التحديث المتعاقبة» كأحد أدواره الأساسية، مشيرا بذلك إلي مسئولية الأمم الأوروبية فى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية عن «جنون التعقل المادى الجامد» وعن خلق «أسطورة التكنولوجيا المعاصرة» (حول الكتابة والسياسة - ص٧٤، ١١٦) ومن هذا المنطلق يتساءل جراس:

> مَنْ من الكتاب إذن سيكتب عن الموت البطئ الذى تعانيه بحيرة كونستانس؟ عن التحطم والتدهور والتعرية التى تعانيها البيئة، عن أزمة التعليم فى مجتمع مسعور بفكرة الإنجاز، عن الإتخام والفيضان السلعى؟ مَنْ من الكتاب سيعطى هذه القضايا شكلا ومحتوى يبعد بها عن هراء التركيبات الجاهزة، والآراء

الجاهزة، والمعادلات الجاهزة؟" (ص١١٧).

ومن ثم ينتقد جراس الإعلام المعاصر فى مقالته «ماذا سنقول لأطفالنا؟» فى الكتاب نفسه، ويرفض كل محاولاته للتنوير الجماعى، كما فى سلسلة البرامج التسجيلية حول مذابح النازية التى يصفها جراس بالسطحية «والعجز التام» عن تعرية الحداثاتية "Modernity" المعقدة التى انطوت عليها مذابح النازية، ومستويات المسئولية المعقدة التى تحويها» (ص٨٨) وفى موضع آخر يتنبأ جراس بأن الانتشار المرضى لأساليب المراقبة المعاصرة ستنهى فكرة الخصوصية أو المساحة الشخصية للفرد وتقضى عليها تماماً.

يقول جراس:

> اجتمعت عوامل كثيرة من مثل الاتجاه النفسي والفكرى نحو الكمال، والإيمان الكامل بالتقدم التكنولوجي، وحمية الحكومة أو حماستها الزائدة لوقف الإرهاب، والوعى شبه الهستيرى بأهمية الأمن –اجتمعت هذه العوامل لتفتح الباب على مصراعيه لكافة أنواع أجهزة المراقبة وأدواتها، كأجهزة التصنت، وبطاقات الهوية الإليكترونية وبنوك المعلومات؛ باختصار قد فتحت الباب لإنشاء مجتمع ليس لأفراده أية خصوصية، مجتمع شفاف معروف عن أفراده كل شئ تقريباً.
> (حول الكتابة والسياسة ص١٤٣، ١٤٤).

فمثل هذه التكنولوجيا من وجهة نظر جراس هى «ظل حكومات القبضة الحديدية» هى وجه آخر للتسلط والديكتاتورية، وهى تقدم لنا فى الوقت ذاته «عينة مسبقة لما ستكون فى خدمته لا محالة». (ص١٤٤).

وبرغم انتقاءات جراس السياسية المحددة، فإن آراءه العامة لا تضع الكثير من الثقة فى قدرات معاصريه. وعلى سبيل المثال يقدم جراس حكماً علي معاصريه من خلال تعليقه على اثنين من شخوص روايته «الولادات الرأسية، أو: الألمان ينتهون بالموت» (١٩٨٠) "Headbirths or the Germans Are Dying Out" بقوله: «نادراً ما نرى جيلا استنفد وجوده بهذه السرعة، إما بانهياره انهيارا كاملا أمام المشكلات أو بالحيادية التى تتفادى المجازفات»[٢].

إلا أن جراس فى النهاية ـ كما فعل إيكو ـ يؤمن «بقدرات الجيل الصغير من النشء على المجازفة والتجريب» فيرسم صورة المشهد الأخير من هذه الرواية واصفا بطليه وهما جالسان فى سيارتهما الفولكس واجن القديمة المحتفظة برونقها، فى حال إنهاك وتعب شديدين «جاهلين باللغة الألمانية»، بينما «يحيط بهما عدد يزداد من الأطفال، جميعهم أجانب.. وجميعهم فرحون، ينبثقون من الشوارع والحوارى وكل الاتجاهات» (ص١٢٨).

## الهوامش:

١-

- Günter Grass, *On Writing and Politics*, trans. Ralph Manheim (Harmondsworth, Eng.: Penguin, 1987), 73.

جميع الإشارات لهذا الكتاب ستظهر في متن الدراسة.

٢-

- Günter Grass, *Headbirths or The Germans Are Dying Out*, trans. Ralph Manheim (Harmondsworth, Eng.: Penguin, 1984), 127.

جميع الإشارات لهذا الكتاب ستظهر في متن الدراسة.

# جراس ومان .. والعودة إلى الأدب الممنوع

كما يشير جراس نفسه فى حوار مع أحد الروائيين الإنجليز، تسعى أعماله الروائية بشكل متعمد لاستقطاب التاريخ الألمانى الحديث من خلال «الرجوع لتقاليد الرومانسية الألمانية»، بالإضافة إلى «كل هذا الأدب الممنوع مثل التعبيرية المبكرة فى ألمانيا، والفنانين السرياليين وغيرهم»[1]. ويوضح جراس كيف يمكن لذلك أن ينتج نوعاً روائياً «يقفز بين لحظة وأخرى من سطوح الأشياء ووقائعها الحقيقية إلى دواخل الأشياء وبواطنها العميقة». (الروايات هى كذب يقول الحقيقة ص١٤) فيقول بأن استخدام الحكايات الرومانسية الحالمة يكشف «عن حقيقة أغنى بمراحل كبيرة جدا من الواقعية المباشرة، أى أن جراس يؤمن بأن هناك نسخاً كثيرة من الواقع، ومشكلتنا أننا لا نقبل هذه الحقيقة؛ لا نقبل أنه ليس هناك واقع واحد بل عدد منه كثير، فبينما تريد جهة ما أن تثبت واقعا معينا، ترغب أخرى فى تثبيت غيره، وذلك هو أحد أهم أسباب أننا مازلنا فى هذا الصراع» (ص١٥).

وما يبدو غريبا فى هذا الأمر، هو شعور جراس الآن بأنه فى حالة صراع لإثبات حقه فى مزج عدد من نسخ الواقع الروائى فى أعماله فى منتصف الثمانينات وبعد ربع قرن من بدئه، هذه التقنيات نفسها فى روايته «الطبول الخاوية» (١٩٥٨) "The Tin Drum" وإشارة جراس إلى الأدب الممنوع كالتعبيرية والسريالية يلقى بظلاله لا شك على ذكريات التحجيم والتشهير والاستغباء التى استخدمت لتقويض هذه الحركات فى العصر الهتلرى، عندما «اغتصبت أيديولوجيات القومية الاشتراكية اللغة الألمانية من معناها فأفسدتها وأضاعت حقولا من الكلمات بكاملها فيها» كما يقول جراس فى سيرته الذاتية فى مقدمة روايته «الولادات الرأسية» ويضيف جراس:

> فى مثل هذه الحالة اللغوية المشوهة، بدأ الكتاب الذين أعاقتهم هذه اللغة المريضة فى الفأفأة والتهتهة لا فى الكتابة بل قورن عجزهم بكتابات برخت وتوماس مان وهما عملاقا أدب اللاجئين، قورن بعظمتهما التى هى بالفعل عظمة كلاسيكية موجودة، فبدت هذه الكتابات العاجزة بالفعل كمجموعة من التهتهة

والفأفأة لا غير» (الولادات الرأسية ص١٢).

إن شعور جراس بالتدني أمام برخت ومان بما يستدعيه من مقارنة مع رأى بيكت أنه أيضا يتعامل فى أعماله مع إشكاليات «العجز والجهل» ومقابله مع جيمس جويس الذى «يترك الكلمات تتحمل أقصى درجات الفعل الفنى فى العمل»، يمثل هذا الشعور كم الصعوبة التى يبدو أن الكثير من الروائيين الأوروبيين يجدونها فى محاولتهم للتحرر مما يمكن أن يسميه بودلار «الوزن المقيت» لثقافة الحداثة[٢]. وكما أشارت هذه الدراسة، يميز الكثيرون من الشعراء الأوروبيين المستخدمين للتكنولوجيا وغيرهم المستخدمين لمواد البيئة المحيطة بهم كـ«هنرى شوبان، وجوزيف بيوز» يميز هؤلاء الشعراء أنفسهم عن نظرائهم فى الحداثة مثل دوتشامب وبليروتس فى الوقت الذى يرى فيه أحد آباء السريالية وهو الفنان السريالى الشهير آراجون، يرى الفنان الأمريكى متعدد الأدوات روبرت ولسن بوصفه يقدم فى أعماله «ماكنا نحن آباء السريالية نحلم بأنه سوف يكون يوماً ما»[٣].

وعلى العكس من ذلك، يميل بعض الروائيين الأوروبيين فى فترة ما بعد الحداثة، إما إلى التقليل من أنفسهم بالمقارنة مع أساتذة الرواية الحداثية، أو إلى أن يقتبسوا ـ بشكل مألوف من الحنين المرضى للماضى ـ من إبداعات الحداثة الطليعية النظرية والصوتية.

فيقدم روب ـ جريليه، على سبيل المثال، ما يمكن أن نعتبره رواية تكعيبية غير تعبيرية تتحول ـ وفقاً لما يقوله هو ـ إلى شكل سينمائى شبه تكعيبى وشبه سريالى يزداد فى جدته قليلاً عن أيهما. وعلى العكس من ذلك يقدم جراس ـ مثله فى ذلك مثل الفنانين الإيطاليين والألمان الذين يعرفهم بونيتو ـ أوليفا بالتعبيرية الجديدة المضادة للتكنولوجيا أو بما يسميه عبر الطليعية ـ يقدم جراس معالم فنية تعبيرية فى معظمها، وقابلة للانفجار، فكتاباته ما هى إلا كما يشير هو «تهتهة» عند مقارنتها بنثر مان المأثورى الفخم، أما باعتبار أطروحات بونيتو ـ أوليفا حول عبر ـ الطليعية العالمية، فيمكن القول بشكل يمنح الثناء المستحق أن أعمال جراس السردية «تطلق للصور الفنية العنان دون أن تسألها عن مصادرها أو عما ستفضى به فى النهاية، متتبعة بذلك موجات المتعة الناجمة عن هذه الحرية والتى من شأنها أيضاً أن تؤسس لتغلب الشدة التعبيرية على التقنية فى النص الأدبى» (ص٦٦). وبينما تُعلى روايات جراس والرسم عبر الطليعى كلاهما الشدة التعبيرية فوق التقنية، تختلف ممارسات جراس الفكرية والأدبية اختلافاً كبيراً عن دوافع بونيتو ـ أوليفا المتَعِية. فالصور التى يستخدمها جراس فى أعماله ـ كما تشير شخوص روايته «الولادات الرأسيَة» غالباً ـ تبدو ممتلئة بالحياة ومتضمنة لأبعاد فكرية وتأملية نافذة وعميقة. على سبيل المثال يصف جراس الخفاش بأنه «تناسخ كل المخاوف التى تواجههم فى الثمانينات» (ص٧٦). على العكس من ذلك، يصف بونيتو ـ أوليفا الرسم عبر ـ الطليعى التعبيرى الجديد «بالسطحية غير المحدودة» ويرى أن مرجعياته الأسطورية ليس لها أى دور سوى منح الفرصة لأن تكون الصور فى هذا الرسم «خاوية تماماً من أى وزن فنى يمكنها طرحه» (ص٦٨).

ويبدو أن معضلة جراس - كمعضلة بيوز من قبله - تتركز فى محاولة إيجاد وإعادة تعريف تَشَكُّل أسطورى قادر على ترجمة الهموم المعاصرة بقوة واكتمال كافيين لتبرير رفضه للخطاب التكنولوجى فى ما بعد الحداثة وللنماذج الكلاسيكية فى الحداثة كليهما وتبرير قبوله أو عودته إلى النماذج الفنية والتصورية الأقدم. مرة أخرى، تبرهن أكثر نماذج الإبداع فى ما بعد الحداثة تشويقاً وعمقاً على الدافعية الإيجابية التي يعرفها حسن «بإعادة البناء المؤقت» و«إعادة الأسطرة العملية»[٤] والتى يراها إيكو كعملية مستمرة من «التأقلم وإعادة التأويل وإعادة الاستخدام» (رحلات ص٨٤).

وكون جراس يعتبر أعماله نوعاً من التهتهة هو فى أحسن صورة لمحة تواضعية تشير لاحترامه الشديد للأساتذة الحداثيين، وفى أسوأ صوره، هو نوع من أنواع الشك المحبوب من قبل جراس. وما يبدو أكثر إلحاحاً من ذلك هو التساؤل حول ما إذا كانت أساطير جراس الأدبية ترتد إلى نوع من الحنين اليائس المسطح للماضى أو أنها تعمل بشكل أكثر حداثة أو معاصرة كالمعبر بين لغات وافتراضات الماضى والحاضر.

يصر بيوز - على سبيل المثال - أنه لم يرغب حرفياً «فى العودة إلى العالم السحرى الأسطورى القديم» ولكنه رغب فى السعى نحو تحليل منظور للحاضر يتضمن هذا العالم.

فيقول بيوز «ليس ذلك بارتداد على الأعقاب؛ فسؤالنا الذى هو سؤالنا الوحيد يدور حول التقدم.. وحول النهج الذى يجب اتباعه، كيما يحقق الفرد منا هذا التقدم» (أعمال بيوز وحياته ص٧٢)[٥].

يبدو أن جراس - فى حصاره بين الرغبة المحمومة فى السخرية من الحاضر دون مواساة أى أمل أو جدوى فى المستقبل، أو بين الثقة العمياء فى أساطير ما قبل الحداثة والخطاب المتهته ذى الأبعاد العميقة الذى يتصف بصفات بعد كلاسيكية أو غير كلاسيكية - يبدو أن جراس يمثل بالفعل حالات القلق والفزع التى تنتاب الفنانين الأوروبيين الذين ينقصهم الإيمان اليوتوبى عند إيكو، وشوبان وبيوز.

## الهوامش:

١-

- Gunter Gass, "Fictians Are Lies That Tel us the Truth," The Listener, 27. Jume, 1985. 15

جميع الإشارات لهذا الحوار ستظهر فى متن الدراسة .

٢-

- Samuel Beckett, qtd. in "Moody Man of Letters," sec. 2, 3. Baudrillard, *America*, 93.

٣-

- Louis Aragon, "Open Letter to Andre Breton, 2nd June 1971," trans. Linda Moses, Jean-Paul Lavergne, and George Ashley, in the program for *Hamletmachine*, London, Almeida Theatre, 1987, unpaginated.

٤-

- Hassan, *The Postmodern Turn*, 204.

٥-

- Joseph Beuys, qtd. by Gotz Adriani, Winfried Konnertz, and Karin Thomas in *Joseph Beuys: Life and* Works, trans. Patricia Lech (New York: Barron's Educational Services, 1979), 71.

جميع الإشارات لهذا الكتاب ستظهر فى متن الدراسة.

# ايرنست.. وكارنجتون.. والعودة إلى السريالية

اقتبست وتنى تشادويك فى كتاباتها حول العنصر النسائى والحركة السريالية فى الفن الحديث مقولة دوروثيا تاننج أن «مكانة النساء فى السريالية لم تختلف عن مكانتهن فى المجتمع البرجوازى بشكل عام»، كما اقتبست مقولة جاكولين لامبا بأن «النساء كن لا يزلن مبخوسات القيمة. فقد كان من الصعب حقاً أن تكون الواحدة منا فنانة أو رسامة»[١]، ومن المفترض أن كلا من تاننج ولامبا كلتيهما تعرفان الحركة السريالية أكثر من غيرهما، ذلك أنهما كانتا رسامتين لكل من ماكس إرنست وأندرى بريتون ومن ثم فقد كان لديهما سبب جيد لانتقاد السريالية بهذا الشكل. وتشير تشادويك بدورها:

> فقد قدّمت الفنانات الرسامات أنفسهن - بدون استثناءات تقريباً - بوصفهن مستقلات عن حلقات بريتون المغلقة من الفنانين ومستقلات عن تكوين وثائق السريالية ومنظوراتها. فكثير منهن كن أصغر سناً من زملائهن الرجال، ومعظمهن كن فى أوائل بدايات حيواتهن الفنية عندما اتصلن بالسريالية ومن ثم قمن بتقديم أعمالهن الناضجة بعد أن تركن المجموعة الفنية السريالية. واندماجهن فى المجموعة عرفته علاقات شخصية من الأصدقاء وما إلى ذلك ولم يتعرف اندماجهن بالفعل الفنى المشارك فى حلقة داخلية يسيطر عليها حضور بريتون الفنى الطاغى. (النساء الرسامات ص١١).

من هذا المنطلق، تعيد السريالية تعريف نفسها بوصفها مقسمة إلى مرحلتين مختلفتين: أولاهما: هى المرحلة - بى، التى سيطر عليها حضور بريتون وتبدت فى أعمال الفنانين السرياليين الرجال من أمثال دالى، وإرنست، وتانجوى. وثانيتهما: هى المرحلة - سى التى شكلها فنانون وفنانات من أمثال ليونورا كارنجتون، جاكولين لامبا بريتون، كاى ساج تانجو، دوروثيا تاننج، إرنست، وريميديوس فارو بيريت.

وكما تشير تشادويك، تمثل الرسامة الكاتبة الإنجليزية ليونورا كارنجتون استقلالية المرحلة - سى من السريالية، وتجيب كارنجتون على مقولة بريتون أن على الرجال من الفنانين «أن

يقدموا كل جزء من الرؤية النسائية للعالم فى مقابل الرؤية الرجولية، وأن يشكلوا لأنفسهم فى أعمالهم كل ما يميز النساء عن الرجال» قائلة بأن ذلك «ما هو إلا محض هراء رجولى». (النساء الرسامات ص٦٦) وتقترح كارنجتون نفسها فى نص كتبته لمعرض فنى فى نيويورك بأثر رجعى عام ١٩٧٦، برنامجا فنيا سرياليا خاصا بالنساء وحدهن، يتخذ الأسطورة معلماً سائداً فيه ويعمل على تضمين «الطقوس التى كانت طقوسنا». تقول كارنجتون:

> أغلبنا يعلم ـ أو هكذا آمل ـ أنه ليس على النساء أن يجبرن على المطالبة بحقوقهن. فالحقوق كانت ولاتزال هنا، وما يجب فعله هو أن تؤخذ هذه الحقوق مرة أخرى، بما فى ذلك الطقوس الأسطورية التى كانت طقوسنا والتى انتهكت أو سرقت أو دمرت، فتركتنا آملين أملاً غير عقلى فى إرضاء هذا الحيوان الرجولى الذى ندعى أنه من نفس نوعنا البشرى. (النساء الرسامات، ص٢١٨).

بالمثل ترفض رواية كارنجتون «البوق السامع» (١٩٧٤) "The Hearing Trumpet" ما تسميه «طقوس السيطرة الدنسة» التى تمارسها صورة «الأب الإله الغاضب» وتناصر ما تسميه «القانون السحرى» الذى يمثله لديها صورة «الأم العظيمة» فى الدين المسيحى أو المخلوقات الأسطورية الغامضة مثل «أنوبيس إلهة الموت عند قدماء المصريين.. المرأة ذات رأس الذئب.. التى يظهر فى تماثيلها انسجام ملحوظ فى الأبعاد وهى ـ فيما عدا الرأس ـ تبدو إنسانية تماماً»[٣].

على السطح يبدو هذا الوصف متسقاً مع رؤية ماكس إرنست فى مقالته «ماهية تقنية الكولاج» (١٩٣٦) "What Is the Mechanism of Collage" أن على التصوير السريالى أن يقدم «جمعاً بين واقعين لا يبدوان متسقين على المستوى المظهرى فى تشكل لا يبدو مناسباً لهما»[٤]. فجمع كارنتجون بين الذئب والمرأة ليس نوعاً من الإصهار اللاوعيى أو المهلوس للصور «فى تشكل لا يبدو مناسباً لها» بقدر ما هو استنفار لكائن خرافى يوتوبى فى تشكل يناسب كارنجتون نفسها. تقول «من دواعى الأسف مثلاً أن يموت كل المستذئبين ـ فالآلهة ذات الرؤوس الحيوانية ـ على أية حال ـ كانوا ولايزالون مصدر وحى لنا على مدى التاريخ (البوق السامع ص١٥٤) ـ وهكذا تحمل صورة أنوبيس عند كارنجتون قيم الحيوان والإنسان مجتمعة وقيم الأساطير الحديثة كالمستذئب المعاصر الذى قاسى عمه الأرستقراطى كثيراً (وفقا للرواية) «إبان الاحتلال الشيوعى للمجر» خاصة لأنه «أتى من مثل هذه الأسرة الأرستقراطية النبيلة». (البوق السامع ص١٥٣) ومن هذا المنطلق يتركز مغزى المرحلة السريالية ـ سى فى أعمال كارنجتون ورؤاها كنموذج شاعرى للتغيير العملى فى البيئة الاجتماعية والنفسية والطبيعية.

وعلى نفس المنوال أوحت طموحات يوتوبية مماثلة لبيوز فى العمل على إظهار اتحاده وتعاطفه مع الحيوان ـ كما ذكرنا آنفاً ـ فى عمله «الذئب الأمريكى» (١٩٧٤) وفى عمله «كيف

تشـــرك الرسم لأرنب برى مـــيت» (١٩٦٥) "How to Explain Paintings to a Dead Hare" تماماً كما أوحت هذه الطموحات لجراس بأن يقول «إننا لا نعيش وحدنا هنا، هناك الحيوانات أيضاً، وهناك الطبيعة، وعلينا أن نكتشف رباطا آخر مع الطبيعة غير الاستغلال والسيطرة علينا أن نستمر فى الحكى والقص»(٥).

## الهوامش:

١ -

- Whitney Chadwick, *Women Artists and the Surrealist Movement* (London: Thames and Hudson, 1985),11. Leonora Carrington: Paintings, *Drawings an Sculptures 1940 - 1990,* ed. Andrea Schlieker (London: Serpentine Gallery, 1991)

جميع الإشارات لهذا الكتاب ستظهر فى متن الدراسة.

٢ -

- Breton, "What Is Surrealism?" 65.

٣ -

- Leonora Carrington, *The Hearing Trumpet* (San Francisco; City Lights, 1976), 146, 151.

جميع الإشارات لهذه الرواية ستظهر فى متن الدراسة.

٤ -

- Max Ernst, "What is the Mechanism of collage?" (1936), trans. Dorothea *Tanning, in Theories of Modern Art,* 427.

٥ -

- Günter Grass and Salman Rushdie, "Writing for a Future," in *Voices: Writers and Politics,* ed. Bill Bourne (Nottingham, Eng.: Spokesman, 1987), 56.

# كارنجتون وكاج وبيوز
# ومعالم التمرد

---

بينما يسعى كل من جراس وكارنجتون لإعادة تعريف ونشر قصص فلكلورية وسريالية فى واجهة مجموعة معينة من السياسات الاجتماعية والجنسية والبيئية المعاصرة، تعمل ممارسات بيوز الفردية والجماعية على نقل هذا التوجه بصورة تزداد مباشرة، حتى عن ذلك، إلى حقول العامة من الناس، مما ينتج ردود أفعال منها المتوقع ومنها ما هو غير متوقع. وكما يوضح المقتبس التالى من حوار بيوز وشارب فإن آراء بيوز وطموحاته قد تبدو للمستمع من أول لحظة وكأنها تعبير صريح عن «الجنون».

بيوز : منذ عامين قمت بتكوين حزب سياسى للحيوان.

شارب : أهناك حيوانات كثيرة فى هذا الحزب ؟

بيوز : إنه أكبر أحزاب العالم.

شارب : وهل أنت قائد هذا الحزب ؟

بيوز : نعم أنا قائد هذا الحزب ؟

شارب : أنت مجنون «ضحك».

بيوز : ومن ثم أعتقد أننى رجل قوى جداً، أقوى من نيكسون «ضحك أكثر».

(لقاء مع شارب ص٨٢)

بالطبع - إذا ما حاولنا التعبير بشكل متزن - يعتبر شارب مشروع بيوز ذاك مشروعا شعريا خالصا، إلا أنه من وجه آخر، وكما يشير كاج فى مقابلة حديثة مع فرانسيسكو بونامى، تتخذ أطروحات بيوز الشاعرية، والتدريسية والسياسية - من مثل اقتراحه بإنشاء جامعة عالمية مجانية - أيضاً شكلاً عملياً مميزاً؛ فبيوز - على كل الأحوال - كان أحد المكونين الأساسيين «للحزب الأخضر» (وهو الحزب الذى يدعو لمقاومة أى تأثير سلبى على البيئة) ناهيك عن حزب الحيوان ذاك. وكما يشير كاج فى المقتبس التالى، يقدم فكر بيوز نوعين من

التفاؤلية اليوتوبية، نوعا فرديا ونوعاً مؤسساتيا:

> يختلف بيوز عنى فى ميله نحو التنظيمات الاجتماعية المحددة. ومن جهتى فإننى أعتقد أن فكرة الجامعة الدولية المجانية هذه كانت بالفعل فكرة غنية فى التشويق والجمال، بنفس القدر الذى تظهر به أعماله وأفكاره جميعا بالنسبة لى.
>
> إن أفكار بيوز كلها تقريباً أفكار جيدة، ووجهة نظره، اشتملت دائماً على الإنسانية جمعاء، وأنا أتفق تماما مع تفاؤله ويوتوبيته، فمن سوء الحظ أن أرى الإنسانية فى مأزق وأزمة تزداد يوماً بعد يوم، مما يجعل من طموحى للمجتمع المثالى أمراً غير محتمل التحقق.[١]

ومن هنا يتبدى مغزى رؤية كارنجتون التى تطمح لإنشاء مجتمع يعلو على الوطنية القبلية ويتحرك وفق دافع «المعرفة الدقيقة بكوكب الأرض ونباتاته ومخلوقاته» (النساء الرسامات ص١٩٩)، يتبدى ذلك المغزى فى مكانة هذه الرؤية التى تحتلها بين رؤى بريتون السريالية المبكرة، والممارسات الفنية السريالية فيما بعد الحداثة. أى بين طموح بريتون السريالى لإنشاء حالة من الواقع المطلق يندمج فيها الوعى واللاوعى والواقع الحسى والواقع الحلمى، وهو «عارف تمام المعرفة أنه لن يشارك فيه» وأشكال السريالية الثانية ما بعد الحداثية المعاصرة، التى تعتمد عوامل عملية وشارعية وبيئية وسياسية وتبحث عن قيم وحقوق غامضة «كانت ولاتزال هنا».[٢]

ويبدو واضحا اشتراك المشاريع الفنية لكل من كاچ وبيوز فى دوافعها ومحركاتها، فبينما يرضى كاچ بأن آماله اليوتوبية للتغير الاجتماعى الواسع تبدو بعيدة المنال، لايزال يناصر النوع نفسه من المقاومة الفردية فى المعالم الفنية التى يراها بيوز بدوره واصفة «لأقوى الأرواح وأعمق أنواع الوعى الذى يستطيع المقاومة، رغم العقبات الدامية، والذى يشعر بأن قدرته على المقاومة تزيدها العقبات ولا تنقصها»[٣]. يقول كاچ مجيبا على سؤال بونامى التالى «كيف للفرد منا أن يتغلب على عقبات الحاضر؟» : «فقط أجب على التليفون ؟ أعنى لاتقطع اتصالك أبداً، كن متصلا على الدوام. وإن لم تجبر الإنسانية نفسها على إبقاء خطوط التواصل حية ومفتوحة فإننى أخشى أننا لن نستطيع أبداً الحياة فى عالم أفضل»[٤].

يناصر كل من كاچ وبيوز ـ مثل كارنجتون ـ مشروعا سرياليا عمليا ، بمعنى أنهما يمزجان باستمرار ما يسميه كاچ «العناصر التى هى عناصر مفارقة بطبيعتها» بنوع من المشاريع الجمالية والسياسية المرتبطة بشكل مباشر بما يراه بيوز كإنشاء «للمعابر بين المتطرفات» وتشجيع تال «للكائنات الاجتماعية أن تحنو هذا الحنو».[٥]

## الهوامش:

١ -

- John Cage, interview with Francesco Bonami, Flash Art (international ea.) 24.160 (October 1991): 95.

٢ -

- Breton, "What Is Surrealism?" 414.

٣ -

- Joseph Beuys, "Interview with Wijers, 254.

٤ -

- Cage, Flash Art, 95.

٥ -

- Cage, "Defence of Satie," 84. Beuys, "Plight," 8.

# كاچ.. وكارنجتون.. وبارت.. وباراس.. وبنس
# من "أرثا" إلى "موكشا"

يرى كاچ فى مناقشته لدور عمليات التركيب الفنى التلقائية فى أعماله معلقا بأن «الكثير من الناس يعتقدون بأننى يجب أن أطبقها على كل أعمالى»، يرى كاچ أن « التصور الغربى المثال» للفكر المنسجم والمستمر يمكن استبداله بفكرة الفلسفة الهندية «عن وجود أربع حالات فى استخدام العقل»، يقول كاچ:

> يسمى أول هذه الطرق: «أرثا» وهى حالة مدفوعة بغرائز الإبقاء على الحياة، فتحفظك مثلا من أن تصدمك سيارة وأنت تعبر الطريق، وثانيها: يسمى «كارما» وهى حالة التفكير الخاصة بالمتعة، وثالثها: «دهراما» يختص بالعقائد والطقوس الدينية، ورابعها وآخرها تسمى «موكشا» تحررنا من قبضة الحالات الثلاث الأولى فعندما ـ وفقط عندما ـ يصل العقل لهذه الحالة من التفكير يمكنك أن تبدأ فى عملية التركيب التلقائى تلك(١).

يتضح مغزى وأهمية ملامح وتشكلات العامل ـ سى عندما ينظر إليه فى مثل هذا النوع من السياقات، فبدون أن يشارك فنانو ما بعد الحداثة بالضرورة فى تلك الحالات العقلية الأربع التى يشير إليها كاچ، يعمل هؤلاء الفنانون على اكتشاف أشكال فنية جديدة تنتمى لتصور ثالث أو آخر يرفض التقابلات المزدوجة التى يطرحها الفكر التقليدى، فكارنجتون على سبيل المثال ترى فى محاولتها تأسيس نوع من الروحانية خاص بالنساء محاولة التخلص من التقابل بين «أنا» و«أنت» أو «هو» و«هى» إلى الشخص الثالث الذى يتحدى ويتجاوز التقابل والتعارض. (النساء الرسامات ـ ص ١٩٩). وبارت بدوره يرفض الأطروحات البنائية عندما يقترح وجود ما يسميه «بالمعنى الثالث» الذى يتخذ وجوده «خارج نطاق اللغة (المنطوقة) حيث «تبدأ لغة أخرى تماما» بشكل قد يقود «الخبير بالعلامات على رفض قبول وجودها الموضوعى»[٢].

ويشير وليام باراس وبرايون جايسن إلى العقل الثالث، أى إلى «قوة مجردة لا مرئية ثالثة»: «متآمر غير معروف» يتواجد فقط «عندما يتعاون عقلان»[٣]. وبنس بدوره يشير بشكل

حرفى إلى الأبعاد الثلاثة التى تميز الشعر المجسم، بمعنى استطاعة هذا الشعر تركيب اللغة، بحيث تصير ثلاثية الأبعاد، محتوية على: بعد لفظى، بعد صوتى، وبعد نظرى، بغض النظر عن المتطلبات المعتادة «للجملة المحتملة».[٤]

ومايبدو ذو مغزى عميق فى هذه الأطروحات، حرفية كانت أم مجردة، هو تركيزها على طاقات المزج والدمج التى تتعدى الفكر الجدلى والعمل الجدلى والتركيب الجدلى للمتناقضات، نحو فكر يرفض الثنائية ويناصر العمق الثالث. ويمكننا أن نرى فى تعليقات جيمسون نفسه -إلى حد ما على الأقل- هذا النوع من الدافعية نفسه التى تتضمنها فكرة الاحتمال الثالث الذى «يتجاوز الذات البرجوازية القديمة» ، وفى تعليقات الكاتبة الألمانية الشرقية كريستا ولف التى تؤكد ما تسميه «القوة الحية المرحة» للخيار الثالث الذى يتعدى «التمايزات المحددة» بين هذا وذاك، وفى رؤى هاينر موللر الذى يناصر طاقات الوجود فى العالم الثالث (ألمانيا - ص ٣٢) كجرعة مضادة «للوضع الفصامى» الذى يعانى منه وجوده على جانبى أوروبا الشرقية والغربية.[٥]

## الهوامش:

١ -

- Cage, *Flash Art,* 93.

٢ -

- Barthes, "The Third Meaning," 61, 65.

٣ -

- William S. Burroughs and Brion Gysin, *The Third Mind* (London: John Calder, 1979), 25,19.

٤ -

- Max Bense, "Concrete Poetry," 74.

٥ -

- Jameson, *Flash Art,* 70. Christa Wolf, *Cassandra: A Nouel and Four Essays* (1983), trans. Jan van Heurck (London: Virago, 1985), 106, 244.

جميع الإشارات لهذا العمل ستظهر فى متن الدراسة.

# كاج وولف والعودة إلى الخيار الثالث

إن المشاكل التى طرحها جونتر جراس، والحلول التى طرحها كل من كاج وكارنجتون يجدان كلاهما مقابلا لهما وشبيها من أكثر من وجه ووجهة فى أعمال الكاتبة الألمانية الشرقية كريستا ولف، وربما يكون أفضل فهم لفكرها وأعمالها، هو فهم يقدم استيعابا خاصا للأسباب التى تدفعها وتؤسس لمحاولتها وضع ما تسميه «الكلمة الحية» كمقابل ومقاوم للفكر المواتى المعاصر الذى تراه ينشع من «الحجارة والزجاج والحديد». فبعد أن اتهمت ولف حديثا بتوجه معارض لسياسات الثقافة فى ألمانيا الشرقية، يعرف طموحها فى استخدام اللغة نفسه بوصفه محاولة مباشرة «لأن يكون استخداما واضحا ومباشرا يسعى لتعريف الواضح والمباشر، لتعريف ماهو قيم ومهم فى حياتنا اليومية، ماهو موجود بالفعل» (كاسندرا ـ ص ٢٧٠).

وكما توحى هذه التعليقات وغيرها من الكتابات التى ظهرت فى عملها «كاسندرا: رواية وأربعة مقالات» (١٩٨٣) "Cassandra: A Novel and Four Essays" تدفع تأملات ولف حول المجتمع المعاصر ومشاكله السياسية والثقافية والاجتماعية إلى بؤرة ومحورة المتع الفكرية اليومية مثل تأمل شجرة كرز معينة تقف على أرض خضراء ـ «لم أر مثلها من قبل» لمحتها من زاوية «يتهادى فيها الضوء ويرتخى عليها بشكل لا يمكن وصفه» أثناء محاولتها لزراعة «بذور الورود فى آخر موعد لها هذا العام» يصاحبها «ضجيج الدبابات العابرة فى الشوارع» (ص ٢٢٥) وهكذا يوصف أنشيزس الحكيم ـ ممثلا لنفس نوع الاهتمام الطقوسي بالبيئة والطبيعة فى الرواية نفسها ـ بأنه «لم يقطع شجرة ما فى حياته دونما أن يناقش الأمر بإسهاب معها أولا، دونما اقتناء أحد فروعها أو بذورها أولا حتى يزرعها فيتأكد من استمرارية وجودها» (ص٩٢).

وربما فى مثل هذه السياقات التى تمثلها شخصية أنشيزس باهتمامها بطقوس الوجود المستمر وبوضوح فكرها واتساعه، وفى إيمانها بأهمية التعايش والتواصل وأن الجميع «يجب أن يتحدثوا للجميع» وألا يلقوا بأى من الناس جانبا «إلا إذا مات» وربما ـ فى مثل هذه السياقات ـ تظهر رؤية ولف حول روايتها كاسندرا واضحة جلية كـ «نموذج لنوع من أنواع اليوتوبيا» لا كحنين غير مبرر «للأيام الخوالى» (ص ٢٤٤).

وتنبثق آراء ولف حول هذه الرواية بوصفها تستنفد نوعا من أنواع المدن الفاضلة، لا كخطة عملية لإنشاء مثل هذه المدينة الفاضلة، ينبثق هذا الأداء من رفضها للمشاركة فى «الجدار السميك الذى يقود إليه معظم الفكر المادى المعاصر بطرق كثيرة» (ص ٢٦٠). فمقالات ولف الأربعة فى هذا الكتاب تحذر من رؤية ما يتفق مع رغباتنا أو ما نود أن نرى، تحذر من المواضعة الاستراتيجية للمعطيات حتى تقودنا لاستنتاج ما يشبع استنتاجاتنا المسبقة ممثلة بالرؤية النسائية للحضارة الكريتية القديمة، حيث استخدم الكريتيون العمال العبيد من الرجال والنساء» فسهل ذلك «من جعل مدينة كريت المدينة الفاضلة لهؤلاء الذين رأوا فى الماضى ما يشبع حاجاتهم الحاضرة، أى هؤلاء الذين يؤمنون بالنسائية فيزداد قهر حاضرهم وتجاربه وخوف مستقبلهم وماقد يأتى به فيرون فى الملكة الكريتية جسدا اجتماعيا معينا يمكن أن يتوافق مع طموحاتهم وآمالهم اليوتوبية» (ص٢٠٠).

وتبدو ولف منحصرة بين كفى رحى؛ حالتين من التعصب الفكرى، الأولى: هى حالة من الجمود السياسى المحلى، والثانية: هى حالة من الجمود الأسطورى، أى -بعبارة أخرى- بين «الجنون الرجالى» و« الجنون النسائى» وهى من المنطلق نفسه تحاول أن تتخذ موضعا متفاوضا مع هاتين الحالتين؛ موضعا يبحث عن «حلول أخرى غير «الحمرة» أو «الموات» الشيوعية أو الرأسمالية» (ص٢٥٢).

ومن ثم تحاول ـ روايتها ـ كاسندرا أن تتبصر بصورة تدريجية ما تسميه ولف «الخيار الثالث» الذى يقاوم هذه العقلية المزدوجة والذى يشكل معرفة ووعيا متزايدين بأن هناك «واقعا آخر، بل عددا غير قليل من هذا الواقع لاتستطيع حواسنا الخمس التى عرفناها أن تعيه، بل تجبرنا أحيانا على إنكارها ورفضها». من جهة أولى تقدم ولف النقد التالى للمنطق الإغريقى القديم. فتقول:

> لم يكن عند الإغريق حل ثالث بين الحقيقة، والكذب، بل كان هناك إما حقيقة أو كذب، إما صواب أو خطأ، إما انتصار أو هزيمة، إما صديق أو عدو، إما حياة أو موت. فلم يكونوا يفكرون بالطريقة نفسها التى نفكر بها الآن، ما يمكن رؤيته أو سماعه، أو لمسه، أو شمه عندهم لم يكن موجودا على الإطلاق ـ أعدموا الخيار الثالث بين تفريقاتهم الجامدة، الخيار الثالث الذى فى نظرهم لم يكن موجودا البتة، تلك القوة الحيية التى تستطيع توليد نفسها بنفسها مرات ومرا، تلك الروح الكاملة للحياة أو تلك الحياة الكاملة للروح التى هى الخيار الثالث. (كاسندرا ص ١٠٦-١٠٧).

ومن جهة ثانية ترى شخوص ولف فى هذه الرواية أنه بين «القتل والموت خيار ثالث: ألا وهو الحياة» (ص ١١٨)، مؤكدين بذلك رؤية كاسندرا أنهم يستطيعون التحمل فقط «لو استطاعوا إيقاف إصرارهم على النصر» (ص١١٦)، وليس من دواعى العجب أن تقتبس ولف مقولة هاينر مولر من مسرحيته «الرباعية» "Quartett" أن «من الجميل أن أكون امرأة لا أن أكون منتصرة» (كاسندرا ـ ص ٢٩٦).

# ولف ومان وسلطة الأنواع الأدبية

إن معضلة ولف الكبرى تتلخص فى أنها -على العكس من موللر- لاتستطيع إيجاد شكل أدبى كاف، للوفاء بهمومها الفنية والفكرية، تماما كما تشير شخصية كاسندرا فى هذه الرواية وهى تقول «لاشئ يبقى فيمكنه وصف هذا العالم سوى لغة الماضى» (ص١٤).

وبالتالى ترى ولف فى مقالاتها، أن مابعد الحداثة ككيان فكرى وإنسانى غير قابلة للترجمة أو التحول إلى كلمات فى لغة ما ، وترى أن وعيها «بتناقضية الكلمات وتعارضها ونقصها يزداد يوما بعد يوم» وتصر بشكل أكثر عمومية على «تلاشى الأمل» أو التطلع للمستقبل لدى جيلها من المفكرين الذين ينمو إحساسهم يوما بعد يوم بأن «الثورة والسخط هما شكل من أشكال الوقاحة أو عدم المناسبة» (ص٢٣٦).

وعليه ترفض ولف فى مقالاتها جميعها ما أسمته «سلطة الأنواع الأدبية»، فى الوقت ذاته الذى لا ترى فيه احتمالا لتعريف أدب من نوع آخر غير هذه الأنواع. فبينما توافق ولف على رؤى لويس مامفورد فى مقاله «أسطورة الالة» التى تقتبس منها الكثير، بوصفها نموذجا فكريا لنوع آخر من المقاييس والأطر الفنية التى تعلى من عوامل «التغير الداخلى» وتعيد بناء «الاستقلالية والقدرة على المبادرة فى الروح الفردية» (ص٢٦٥)، ترى ولف أن «إنشاء جماليات تستطيع مقاومة كافة أنواع الحدود والأطر التقليدية هو أمر لم يتم البدء فيه بعد» (ص٢٣٦).

ومن هذا المنعطف بالتحديد، تشير مقالات ولف إلى وجهين مختلفين تماما من أوجه الحداثة الفنية، تلك الازدواجية التى ربما يمكننا تعريفها بوصفها «العامل ولف-مان» من وجهة أولى توازى ولف أعمالها بأعمال الروائية الإنجليزية التى تشترك معها فى الاسم «فرجينيا ولف» قائلة بأنها لم تعد راغبة فى «تكوين نماذج إنسانية مثالية حية فى «قصص مترابطة ومنسجمة»، بل ترغب فى توظيف نوع من «الشبكة السردية التحتية من مثل ما يطرحه سرد فرجينيا ولف «ويؤكده ويطالب به» كبديل «للسرد السطرى المنطقى» (كاسندرا ص ٢٦٢) من توظيف «اقتراب فنى له محور واحد ثابت - خصلة واحدة من العناصر تقتلع بغرض التسريد والدراسة»، تقترح ولف استنفاد النسيج الحياتى كله» من منطلق أن «كل الأشياء فى جوهرها

يرتبط أحدها بالآخر» (ص ٢٨٧). وعليه ترفض ولف فكرة الحضور المغرق للمؤلف فيما قد يسميه جراس الحداثة الكلاسيكية فى أعمال توماس مان، وترى أن آراء مان وتوكيداته التي كتبها فى خطابه لـ (كارل كيرينى) عام ١٩٣٤ من أنه «لايصادق الحركات الفكرية والسياسية المضادة للعقلانية» (التى يربطها فى هذا السياق بالحزب الاجتماعى القومى «الماركسى») وأن «السخط الحالى تجاه أفكار التطوير العقلى فى الإنسان دائما ما يتراءى لى بوصفه نوعا متكبرا وسخيفا من تدمير الذات» (كاسندرا ـ ص ٢٤٣). ترى ولف هذه الآراء بوصفها نوعا من أنواع الخلط بين حالات القومية الإيجابية العقلانية وبين حالات اللاعقلانية السلبية عند مان ومن هم مثله من الحداثيين، برغم ما فى هذه الرؤية ذاتها من درجة ملحوظة من عدم الدقة التاريخية. تقول ولف: «إن ما يستحق التأمل حتى يومنا هذا هو أن نرى كيف تقود العقلانية الذكورية المواجهة للنقد والانتقاد نفسها إلى موضع تكون فيه عرضة لسوء الفهم والتأويل كنوع من أنواع اللاعقلانية أو العداء للعلم؛ أى إلى وضع يساء فيه استخدامها وتوظيفها» (ص ٢٤٤).

وتتبلور تأملات ولف وآراؤها حول الاستخدامات السيئة أو الجيدة لأنواع التفاعل الفكرى النقدى، العقلانى منه واللاعقلانى ، وحول ماتراه هنا بوصفه «التبديات السلبية للضمير العقلى» عند مان، تتبلور هذه التأملات فى تشخيصها لما يبدو وكأنه نوع من أنواع التشكيك بالذات المتفشى من وجهة نظرها فى أواخر سنوات الحداثة فيما أسمته «ظلمة منتشرة الظلال على كل أوروبا تبدت ذروتها فى اشتعال الحرب العالمية الثانية» وفى العصر الذى عاشته هى نفسها فيما أسمته «اليأس القارص لسنوات ما بعد الحرب» (كاسندرا ـ ص ٢٤١).

ومايدعو للتعجب فى هذا الأمر أنه، ورغم كل هذه التحفظات حول صلاحية أو نفع مثل هذا النوع من الشكل بالذات ، غالبا ما تنفجر كتابات ولف فى أعمالها الروائية نفسها بكتل من الحيرة المواتية والتعبير عن التياؤس الذى تراه بوصفه «نوعا من عدم الراحة الذى قد يعتبره الكثيرون نوعا من الخواء أو فقدان المعنى، والذى غالبا ما يصيب معظم الناس بالرهبة والخوف». وفى النهاية تلخص مقالات ولف رؤيتها للوضع السياسى والاجتماعى فى أوروبا المعاصرة التى تشير إلى رفضها الإيمان بوجود بذور لتغير فى الاتجاه السياسى أو الاجتماعى على الصعيدين المحلى والدولى كليهما فى هذا المقتبس التالى: «إننا لا نستطيع أن نأمل فى قدرات هذه المؤسسات المستهلكة -التى اعتاد الكثير عليها- فى إنشاء توجه عقلى جديد، فهى غالبا ما تسير فى خطوط غير تلك المرسومة لها، وليس هناك من مهرب من الأفق وحتى أستراليا ليست المخرج والمناب» (كاسندرا ـ ص ٢٢٩) ويسجل أحد تعليقات ولف فى مذكراتها بتاريخ ١٩٨٠/١٢/٣٠ حول حائط برلين السابق اعتقادها الأكثر يأسا ومأساوية بأنه «لا مجال لتخيل أى درجة من التغير بين الألمانيتين "الشرقية والغربية" وأن «ليس هناك ما يمكن أن نراه بوصفه ثورة أو تمردا فى العلاقات بينهما» تلك الاعتقادات والتوكيدات التى غيرتها هى بنفسها عندما تساءلت «أم أن الأمور تختلف عن ذلك تمام الاختلاف؟» (كاسندرا ص ٢٣٧-٢٣٨) وفى مثل ذلك من الآراء، أشار الكاتب هاينر مولر ـ وهو من ألمانيا التى كانت

شرقـيـة فى الماضى مـثل ولف فى حوار أجرى مـعه عام ١٩٨٨ بصـورة قاطعة ومـؤكدة ـ أن حـائط برلين «لن يزول فى مدى عـمـرى، لن يحـدث ذلك على الإطلاق» (ألمانيـا ـ ص٦٥) وتمثل أطروحات موللر حول كيان ما بعد الحداثة وعقليتها- مثله فى ذلك مثل ولف- التعرض الفكرى أو الرهافـة الفكرية التى تطرحـهـا أسـاطير العـامل-بى والتى تحـددها رواية جـراس «الولادة الرأسية» بوصفها نوعا من أنواع «التدمير» الذى تخلفه عمليات «التحديث» المتعاقبة (ص١٣).

# موللر و بيوز وإنشاء حائط برلين

ربما تتبدى المكانة التى يحتلها هاينر موللر في عالم ما بعد الحداثة الأوروبى بشكل أكثر وضوحا من خلال الإشارة إلى رؤية جوزف بيوز أن «الشعراء والفلاسفة المثاليين من أمثال ولفجانج فون جوث، و نوفاليس، وغيرهما ممن رأوا ألمانيا فى مفترق طرق تحاول إنشاء المعابر بين أطراف متناقضة ومتطرفة» هم فى الواقع يتنبأون بأن دور الثقافة الألمانية المعاصرة يجب أن يكون دورا «منشئا للمعابر» و « مساعدا للآخرين» قبل وفوق أى دور آخر.(١)

ويبدو بالمثل دور ألمانيا «مجتمعها وحضارتها» من وجهة نظر بيوز خاصة بالنظر إلى موقعها «فى قلب القارة الأوروبية بين الكثير من الدول الأوروبية» دور «الموفق والمصالح وموجد المعابر ومنشئها بين مختلف الرؤى فى مركز أوروبا برغم اعتقاد بيوز بأن ألمانيا فى حقبة الثمانينات بدت «على العكس من ذلك تماما»، إذ إن «وجود الحائط بين الألمانيتين فى هذه الفترة «منعها من «الموافقة بين الأطراف المختلفة من الشرق والغرب»(٢)، وقد كانت محاولات بيوز الفكرية قبل سقوط الحائط فى تحييد الوقع الإنسانى والروحى لهذا الحائط متميزة بنوع حاد من السخرية يمثله اقتراحه تحويل هذا الحائط بتغييره قليلا إلى مايشبه أحد أعمال مارسيل دوتشامب «الجواهز». فقد كتب فى إحدى سيره الذاتية عام ١٩٦٤ توصية منه «برفع حائط برلين خمسة سنتيمترات؛ حتى يحقق تناسبية منظورية أفضل» «بيوز: أعماله وحياته - ص ١٠٥) ويوضح بيوز أن اقتراح ذلك قد ابتعد تمام البعد عن تضمين أى معنى من معانى الموافقة أو القبول لمثل هذا الحائط، وأنه باقتراحه ذلك حاول أن يقدم نوعا من «التمرين الواقعى الروحى» الذى يراه جوهرا أساسا فى تحرير النشء من المأساوية والموات التى تربطها كريستا ولف بالكثير من «أعضاء جيلها المهذبين والأكبر »(كاسندرا - ص ٢٣٩) يقول بيوز:

> إن تأمل حائط برلين من منظور بصرى يأخذ فى الاعتبار الأبعاد والصفات التركيبية لهذا البناء فقط يجب أن يكون مسموحا به، فلننزع أسلحة هذا الحائط من خلال ضحكنا الداخلى. دمروها تدميرا، ولا تدعوا لأنفسكم فرصة للالتصاق

بماديتها ووجودها الفيزيائى، فالقضية كلها هى فى تدمير الحائط الروحى وعلاماته وأسلحته ، تلك هى القضية أن نسأل بتلقائية: أى من الأجزاء فى تكويننا الإنسانى أعطى هذا الشئ الفرصة فى الوجود؛ وساهم فى دوام هذا الوجود؟ هل يهتم الجميع اهتماما كافيا بإزالة هذا الحائط ؟ ومانوع القدوة والتعليم الروحى المناهض للأثرة والمادية يتلقاه النشء الآن حتى يستطيعوا التغلب على هذا الحائط وقهره ؟ ومن ثم فإن الحائط بالمعنى الفيزيائى والجغرافى لا تبدو له أهمية على الإطلاق، وعلينا ألا نتحدث عن الحائط بهذا المعنى، بل علينا أن نؤسس لنوع من التعليم الذاتى يمنح الإنسانية أطرا أخلاقية وفكرية أفضل، وسوف تسقط كل الحوائط والجدران، فهناك الكثير من الحوائط بينى وبينك كإنسان. (بيوز .. حياته وأعماله ـ ص ١١٤-١١٦).

وبينما تكثر آراء هاينر موللر وتتنوع حول الجدران الفعلية والروحية التى تفصل الأمم والأفراد على حد سواء، يقدم تقييمه لقضية حائط برلين رؤية تختلف تمام الاختلاف عن توجيهات وتعليقات بيوز. فموللر يرى فى لقاء له مع سلفير لوترنجر مناقشا احتمال توحد الألمانيتين بشكل يدعو للتعجب، أنه لا يرغب «أن يحدث هذا التوحد -بصراحة- فى السنوات العشر المقبلة» مضيفا:

إننى أؤمن بالصراع والمجابهة، ولا أؤمن بما عداهما، وما أحاول إنجازه فى كتاباتى هو تأكيد وتقوية أحاسيس المجابهة والتناقض والحوار .. ليس هناك ثمة طريق آخر. ولست أهتم بادعاء الحلول والإجابات ، فليس لدىّ منها شىء لأمنحه، بل لدى الكثير من القضايا والمجابهات . (ألمانيا ـ ص٣٤).

يبدو أن كلا من بيوز وموللر ـ من وجهة واحدة على الأقل- هما شاعران من شعراء المجابهة والتحدى، فبينما يقدم عمل بيوز «الذئب الأمريكى: أحب أمريكا وأمريكا تحبنى» مثلا حالة ذروة درامية للصراع بين الذئب الأمريكى والهنود الحمر من جهة، والرجل الأبيض من جهة أخرى، تتمثل مجابهة بيوز للرجل الأبيض فى هذا العمل بحبس نفسه مع الذئب واتخاذ موضع الرجل الهندى. بينما يقدم هذا العمل أبعاد المجابهة والصراع وعمقها لدى بيوز، تقدم أعمال موللر الشعرية القاسية تأكيدا ومفاقمة لعناصر الصراع والمجابهة والتناقض. ومن ثم يرى موللر فى نفس تلك المقابلة مع لوترنجر « إن ما أراه ذا مغزى محدد فى حائط برلين هو تمثيل هذا الحائط لموقف فعلى حقيقى، لا فى برلين وحدها، بل فى العالم كله، وهكذا تتضح القضية دون أدنى شك ، فيمكننا أن نرى نهاية التاريخ من هنا بشكل أكثر وضوحا» (ألمانيا ص ٣٧).

وما يعنيه موللر بنهاية التاريخ يتضمن عددا من المعانى والاعتقادات ، منها أنه يعنى بذلك مجموع العواقب الاجتماعية والسياسية التى خلفتها أحداث التاريخ الماضية كلها، ومنها زخم التوجهات التاريخية المعاصرة ومنطق حركتها ، ومنها أيضا اعتقاده الأكثر عمومية بأن

«التاريخ قد انتهى فى أوروبا الغربية» وبأن « التصور الأوروبى عن التاريخ وكنهه ودوره قد انتهى» وبأنه «لم يعد هناك ما يمكن تسميته تقدما أو تطورا فى الغرب» (ألمانيا ـ ص١٦)، إلا أنه وكما أوضحت أحداث ١٩٨٩ عندما سقط جدار برلين، لم تكن توقعات موللر وتنبؤاته دقيقة كل الدقة.

## الهوامش:

١ ـ

- Beuys, "plight,"8.

٢ ـ

- Beuys, "plight,"8.

# مولـلر وبرخت وتجسـد الأمل

إن مـوللر ككاتب استطاع التنقل بين الألمانيتين، وبين ألمانيا الشرقية والولايات المتحدة الأمريكية وجد نفسه فى موضع غريب وغير مـألوف، فمن جهة أولى يرى موللر هذه القابلية «الفصامية» للتنقل بين الشرق والغرب بأنها مميزة وذات طابع خاص جدا فيقول «أحب أن أقف بقدم فى كل جانب من جانبى حائط برلين» (ألمانيا ص٣٣-٣٢). ومن جهة أخرى يتوقع موللر أن يواتيه قدر غير قليل من السلوى والعزاء من احتمال مشاهدة اندحار الحضارة الغربية بفعل «العالم الثالث .. ذلك الخطر المحدق بالغرب، والأمل العظيم لألمانيا الشرقية» (ص ٣٣) فكما أعلن إيكو من قبل من الحيوية البدائية التى يظهرها راقصو التكسير الشباب فى المدن الغربية بشكل رومانسى ملحوظ، يرى موللر بصورة مستفزة أن الأميين هم «أمل الأدب فى المستقبل» ويساوى رسومات الجدران فى الأنفاق وفنون الأقليات والمحرومين التى ربما يستخدمون فيها ألوانا مسروقة أو مستعارة» مع «ممالك الحرية التى تقع خلف مواقع المختارين والمحظوظين من الناس» (ص١١٧).

ومن ثم تحتل رؤية مـوللر مـوقعـا فريدا بين السريالية الجديدة، والفلكلورية الرومـانسية الجديدة، وإيكو العصور الوسطى وحداثة برخت . وكما يشير موللر نفسه فى لقاء له مع هارون فاروقى عام ١٩٨١، ينبثق إعجابه بكتابات برخت من إحساسه بأنها كتابات « أكثر انتماء للعصور الوسطى ، أكثر اتصالا مع الريفية والقروية والمحلية ومحدودية بهم لكل ما فى ذلك من معان إيجابية» مما يفترضه أصحاب الأعمال البرختية الجديدة مثل أعمال المخرج والمصور السينمائى جان-لوك جودارد. يقول موللر:

> فالأمر قد يبدو لهؤلاء البرختيين الجدد مختلفا تماما عما قد يبدو عليه لنا. فلو كانت معرفتك ببرخت معرفة من يقرأ الترجمات، ستوافيك صورة مختلفة تماما من أعماله عن تلك التى تتأتى لنا نحن من عشنا فى أماكنه ورأينا تصوراته، ذلك أنه حينها تنتهى معالم خصوصية المكان المطروحة بشكل تحتى فى أعماله وتسقط ملامح القدم الذى يتجاوز حتى عصر النهضة ، وملامح الريفية الخشنة،

فربما كان جودارد يستوعب برخت ككاتب يستجيب للثورة الصناعية لا كشاعر الفلاحين. (ألمانيا ـ ص ١٦٤).

وفى مواضع أخرى، يُبعد موللر أعماله عن أعمال برخت ومنطقها ورؤيتها. على سبيل المثال فى مناقشته لعمله ماكينة هاملت "Hamlitmachine" مع كارل وبر، يرى موللر أنه على حين «يصف برخت هؤلاء الذين يضيعون الفرص والمناسبات التاريخية» فإن أعماله نفسها لا تتعامل مع نشوء الكارثة أو فعلها، بقدر ما تتعامل مع عواقبها وما حدث بعدها. يقول موللر: «إن أعمالى تدور حول نواتج ضياع الفرص ، حول التاريخ كقصة ضياع الفرص، حول ما يتعدى مجرد تخييب الأمل؛ حول وصف لتجسد الأمل، وبالتالى فهى محاولة لإنشاء معادلة يأس تسمح لى أن أبعد نفسى عنها»[١].

وينبع إصرار موللر على هذا النوع من اليأس المسهل فى مقابل جدليات برخت التحليلية من إحساسه بأن «ثقوب شبكة الفن المسرحى عند برخت كانت أوسع من أن تمسك بالبنى الصغيرة جدا التى تتضمنها المشاكل الحديثة» «ألمانيا ـ ص ١٣٠» ومن اعتقاده المتزامن مع ذلك بأن «القصة التى تقف على قدميها حقا، كالأساطير الكلاسيكية القديمة لم تعد تستطيع الإمساك بالواقع الحاضر»[٢].

لاعجب إذن أن الكثير من نقاد موللر والمناهضين لرؤيته المسرحية، من أمثال الممثل الذى لعب دور هاملت فى مسرحيته «ماكينة هاملت» ، ينكرون هويتهم الدرامية وأصالتهم الفنية فى انفجارات لغوية، كتلك التى أخرجها هذا الممثل حين قال: «أنا لست هاملت، وليس لى فى الواقع أى دور، وكلماتى لم تعد تعنى أى شىء والدراما التى من المفروض أننى أجسدها لم تعد تحدث»[٣] مثله مثل شخصيته التى قدمها فى هذه المسرحية بشخصية هاملت، يعرف موللر أفضل تعريف مايقوله هو نفسه –بشكل برختى النزعة– على لسان هذه الشخصية حين يقول: «الإنسان الذى يحيا بين العصور لا فيها، ويعرف أن الماضى لم يعد ذا أثر أو جدوى، وأن الحاضر برى الملامح لا يطاق»[٤] أو بعبارة أخرى يبدو موللر مسجونا خلف جدار زمنى يمنعه من أية محاولة لاتباع خط مسيرة الثقافة الغربية الأوروبية والأمريكية.

ذلك الجدار الزمنى التصورى الذى قدمه موللر كأحد الأسباب التى «منعت الجيش الألمانى من دخول موسكو فى الحرب العالمية الثانية» هو الجدار الزمنى ذاته الذى يمنع موللر من صنع معبر ما بين مواضع الفكر والفن والعقلية العامة فى ما بعد الحداثة. وعلى أفضل التقديرات يتعامل موللر بعلاقة حب وكره غامضة مع «العالم الجديد».

فأمريكا مرة يتآلف معها «كأكثر شعوب العالم الغربى براءة ودعة»، ومرة يحتقر سذاجاتها الثقافية التى «لم تمر بتجارب مذابح النازية»[٥] وتتبدى هذه العلاقة واضحة فى إنتاج الكثير من الترجمات لكتابات موللر فى الانتباه النقدى الواسع الذى لاقته هذه الكتابات، وفى العلاقة التعاونية المميزة التى يحملها موللر مع المخرج والفنان متعدد الأداة روبرت ويلسن، تلك التى يشبهها بعلاقة «جهازين فنيين وفكريين صديقين يتواصلان باحترام متبادل» (ألمانيا ـ ص٨٠).

## الهوامش:

١ -

- Heiner Müller, qtd. in "The Despair and the Hope," by Carl Weber, *Performing Arts Journal* 4.3 (1980): 138.

٢ -

- Müller, qtd. in 'The Despair and the Hope," 139.

٣ -

- Heiner Müller, Hamletmachine, trans. Carl Weber, *Performing Arts Journal* 4.3 (1980): 144.

٤ -

- Müller, qtd. in "The Despair and the Hope," 137.

٥ -

- Müller, qtd. in "A Conversation with Robert Wilson and Heiner Müller," by Arthur Holmberg, Modern *Drama* 31.3 (Sept. 1988): 458.

# مولر و ولسن والعودة إلى الكلاسيكيات

هذه التوافقية التى يشير إليها مولر بين جهازه الفكرى والفنى وجهاز ولسن هى توافقية فى درجة التمرد الفكرى والفضول لا فى نوعيته ، فمولر يرى أن جهاز ولسن الفنى والفكرى «يعمل بصورة مختلفة ، بصورة يمكننى استخدامها» (ألمانيا - ص ٨٠). فبرغم انجذابه نحو خطاب المجابهة والصراع «تقدم أعماله التى يتعاون فيها مع ولسن مثالا أخر على دافعية إبداع مابعد الحداثة نحو التوافق أو توحيد المتناقضات، أو على الأقل تقدم مثالا حيا على التواترات الإبداعية التى يضمنها ويطرحها مسرح مابعد الحداثة فى الآونة الأخيرة.

ويعلق ولسن بدوره بأن أكثر مايحبه فى أعمال مولر هو «كثافة نصوصها، ودرجة الدعابة والفكاهة التحتية التى تتضمنها» يقول ولسن: «على السطح تبدو أعمال هاينر مولر مكثفة أو مضغوطة ومظلمة إلى حد بعيد، وفى أحيان كثيرة، سياسية وحتى عنيفة، أما إذا تحرينا فيما هو تحت السطح فسنجد أنها تحتوى على درجة عالية من الدعابة والفكاهة التى تكمن خلف أو تحت النصوص، فتجعل من الفعل الفنى المسرحى فعلا قويا حد الرعب»[١]، على العكس من ذلك يرى مولر أعمال ولسن غاية في الجمال والتشويق لما بها من خفة روح ومافيها من تجنب للدقة السياسية أو المنهجية، وهى الصفات التى تقود مولر كغيره من الفنانين الذين قدمتهم هذه الدراسة سابقا للإشارة مرة أخرى إلى فكرة «البربرى النبيل» الذى أتى من العالم الجديد. يقول مولر: «إن ما يثير اهتمامى بـ (بوبو ولسن) هو بالضبط أنه ليس لديه مفهوم سياسى معرفى واضح فى عقله، فهو هندى أمريكى «من سلالات الهنود الحمر» وهو فى أكثر من جانب هندى فقط، وذلك يتمثل التاريخ لديه فى الحيوان والسحاب والخلاء والأرض، وهو ما أحبه فى أعماله، هذه الجذور الهندية القديمة» (ألمانيا ص٧٨-٧٩).

وكلاهما ، ولسن ومولر ، يتشابهان فى استخدامهما لتقنيات التفتيت وتعدد الوجوه والمستويات الكتابية والأدائية للنص الأدبى، ومن ثم يشير ولسن إلى حبه للحرية التى تقدمها أعمال مولر للمخرج المسرحى يقول:

تنبثق كثافة النصوص عند مولر من كمية المتناقضات التى يتعامل معها فى

العمل الفنى، مما يجعل تقديم تفسير أو تأويل منطقى لها جميعا عملا مستحيلا. فليست هناك طريقة واحدة أو شكل واحد تفترضه هذه الأعمال لقراءتها، بل إنه فى أحيان كثيرة لا يعرف القارىء مَنْ منَ الشخوص يقول أيا من السطور، أم إلى أى مكان فى المسرحية تنتسب بعض أجزائها. وما يترك لنا فى النهاية هو عدد غير قليل من الأسئلة والتساؤلات. (لقاء مع المؤلف-١٩٩١)

وبالمنطق نفسه تبدو قدرة ولسن على الإبداع، فى سياقات هذه «الأسئلة والتساؤلات» دون محاولة منطقتها أو جدولتها فى رسالة واحدة متسقة، هى ما جعلت منه على مايبدو المتعاون المثال من وجهة نظر موللر. فموللر الذى يصر على أن أعماله «تتحدث عن نفسها» بقدرة واقتدار، ويشكو من أن معظم المخرجين الألمان «لايحترمون النص بوصفه واقعا فى ذاته» يشير بكثير من الرضى أن «ولسن يرفض التأويل» فيقول:

إن مايفعله ولسن هو أن يحاول موضعة النص أو إيجاد المساحة المسرحية الكافية له. فالنص الجيد فيما أعتقد يجب أن يتخذ صفات الشئ ، كقطعة حجرية مثلا، وولسن يتلقى النص وكأنه طفل يلعب بالبلى، فيطلقها ويشاهد فعلها. أما هنا فى ألمانيا فهم يحاولون دوما أن يجدوا شيئا ما بداخلها[٢].

وليس ذلك بغرض الإيحاء، إن منهج ولسن فى إخراج أعمال موللر هو منهج عشوائى، أو أن منهج موللر فى التركيب النصى هو منهج عشوائى يتعامل مع السطوح، بل إن ماتوحى به كتابات موللر الدرامية البعد - برختية وتقنيات ولسن فى الإخراج التى تتجاوز منهج كاج أو تتلوه - هى محاولة غير متوقعة لتكسير الجدران الزمنية التى تفصل ألمانيا الشرقية عن روح التجريب المسرحى والفنى، وعن المواضع الفكرية الإيجابية لعقلية ما بعد الحداثة.

فبينما تميل رؤى موللر للأزمات الاجتماعية والسياسية والتاريخية إلى الدقة الثقافية والوضوح الفكرى بشكل يزيد عن تصويرات ولسن الأسطورية الميتافيزيقية، يصر كل منهما على أهمية النفاذ إلى ما يفوق سطح أدواتها الفنية وتبدياتها؛ فموللر على سبيل المثال، يفرق بين القارئ من ألمانيا الشرقية ومثيله الغربى، بقدرة الأول على أن «يتعرف بسهولة، أو يرى ويشعر بالصمت الكامن بين الكلمات، بالمساحات بين الجمل. فهو يعرف ما يحدث بينها ، فى تفاعلاتها العميقة ، فيستدعى تجاربه وخبراته الحياتية. أما قراء الغرب فهم لايفعلون ذلك، بل يظنون هذه المساحات وهذا الصمت مناطق خاوية فارغة خالية من المعنى ، (ألمانيا - ص ٥٣).

ومن الجدير بالذكر أن تعليقات ولسن حول ردود أفعال المشاهدين الأمريكيين لأعماله الإخراجية توحى بعدم دقة رؤية موللر للمشاهدين والقراء الغربيين. فولسن مثل موللر يؤكد أهمية أن يقرأ المشاهدون ما يتعدى سطوح مشاهده وتصويراته وتقنياته وأن يتفاعلوا مع ما بينها من مساحات وما تحتها من تضمينات، مشيرا إلى أنه يحاول تخليق موقف مسرحى «مشابه لمنطق سماع الإذاعة، عندما يستطيع السامع (تخيل) المشاهد فيعمل بذلك «وفق حرية عقلية وتخيلية خاصة، أو مساحة الانعكاس الداخلى الصوتى والبصرى» فبدلا من أن يضع

فى أعماله المسرحية ما يتضمن سؤال المتلقى «هل فهمت ذلك؟» يقول ولسن:

> لست بمن يحاول استنباط الاستنتاجات وتغليفها ثم تقديمها للمتلقى، بل إننى ممن يتركونها تتعامل وتتفاعل وتنفق ما تنفق من وقت فى ذلك، فتكون شيئا نتأمله، فتكون استمرارية ودواما، حتى بعد إسدال الستار يظل المتلقى فى حالة من التفكير فيها والتفاعل معها، فهى جزء من علاقاته المستمرة بالحياة .. هى استمرارية ما لاتنتهى أبدا .. بل تظل موقظة ومدهشة ومثيرة (للفضول) (لقاء مع المؤلف-١٩٩١)

ومن ثم يرى ولسن أعمالا لا تختلف عن غيرها فى المسرح التجريبى الجاد المعاصر، يقول:

> لماذا -فيما نعتقد- نعود دائما «لعمل شكسبير» الملك لير؟ لأننا نستطيع أن نتأملها من مناطق وجهات كثيرة ومتنوعة وجديدة، فهى لاتقدم أو تفرض وجها واحدا لتأويلها أو قراءتها أو التعامل معها، ومن ثم لا أحد بوسعه تقديم تأويل قاطع نهائى لها أو فهم واحد ووحيد لما تحويه، فمن الحمق إذن أن نتوهم أن بوسعنا استيعاب ما نقوله أو نفعله بشكل قاطع وكامل ونهائى، ذلك أن مانفعله أو نقوله ينتمى إلى تركيبة غاية فى التعقد والتعمق، ومن يقول بإمكان مثل هذا الفهم الأسطورى .. هو لا محالة كاذب، ومن ثم أشعر بأن الكاتب أو المخرج أو الممثل يفترض ما ليس له أن يفترض حين يفترض أنه يفهم الموقف المسرحى بين ثلاثتهم بدلا من أن يقترب من هذا الموقف اقترابا منفتحا متفتحا، فإذا تساءلت مثلا: ما ذلك الذى أقوله؟ أو ما ذلك الذى أفعله؟ أو أتلك هى أسباب المسرح لدىّ ؟ ووجدت لهذه الأسئلة إجابات ما، فإن ما أنصح به هو ألا تقوم بتنفيذ هذه الإجابات على وجه التحديد ، تلك هى الإجابات التى لا تحتاجها فى الفعل المسرحى البتة. (لقاء مع المؤلف- ١٩٩١).

ويرى ولسن أيضا أن استكشاف تركيبات فنية وأدوات تعبيرية جديدة لاينتمى إلى الطليعة الفنية وحدها، بل هو من خواص الفنون جميعها قديمها وحديثها. أو بعبارة أخرى، بدلا من اعتماد وجود خط فاصل وشرخ عميق بين المسرح القديم بحالاته المنتظمة والمنسجمة والمسرح التجريبى المعاصر بحالاته التى ترفض مثل هذه النظامية والانسجام، فى علاقة تشابه فكرة إما الكل وإما لاشئ البتة، بدلا من ذلك يرى ولسن استمرارية ما وعلاقة تواصلية عميقة بين تعامل الماضى والحاضر لإمكانات الموضوع أو المعنى، وإمكانات التساؤل والتجريب. يقول:

> ألم يفعل الفنانون هذا منذ القدم ؟ ألم يفعل ذلك موتسارت .. فيبدأ من موضوع محدد ومعين وينتهى بإنتاج تجريبى يختلف عنه ؟ ألم يفعل ذلك شكسبير ؟ ألم يفعل ذلك أيروبديس ؟ ليس ذلك بالشىء الجديد .. فهو فقط ما يفعله الفنانون، والطليعية ما هى إلا إعادة اكتشاف للكلاسيكيات، إعادة اكتشاف لما نعرفه بالفعل، دائما وعلى المدى التاريخى كان ولايزال ذلك هو ما يحدث.(٢)

وبالمثل يؤكد موللر تواصله مع أعمال شكسبير وتقمصه العاطفى لها. يقول:

> إن الإنسان الوحيد الذى أشعر بأكبر كم من الالتصاق معه هو شكسبير، شعرت ذلك بقوة عندما كنت أترجم «عمله الكوميدى» «كما تحبها أن تكون» "As You Like It" الذى قررت ألا أغير فيه شيئا البتة. فكأنما كنت أكتب ماأكتب وأنا روح فى جسده. وانبثق عندى إحساس عارم بعنصر التوحد المزدوج، بهذا الاندماج الكامل بين حركات القط البرى والثعبان كليهما فى لغته وتراكيبه، وفى مسرحية أعماله. ومنذ ذلك الحين وأنا أشعر بأننى أعرفه بشكل شخصى (ألمانيا - ص ٢١٠).

وبينما تشير هذه القصة إلى تشابه مابين أعمال شكسبير وأعمال موللر فيما يتعلق بما يشبه حركات القطة البرية، يشير موللر إلى أن أعمال شكسبير -وهو الأمر الواضح تماما - تستجيب وتتفاعل مع «ظروف وتبديات اجتماعية وثقافية» مختلفة تماما، أو باستعارة تعبيرات إيكو -تتفاعل مع فترة معينة ومميزة من التحول التاريخى (رحلات - ص ٨٤) - ويقول موللر معلقا على اختلاف هذه الظروف: «نحن أيضا نعيش فى فترة تحول تاريخى، لكنها فترة خالية من الهدوء أو السكينة. وبالإضافة إلى ذلك لم يكن فى عصر شكسبير سينما أو تلفاز، أو انفصال بين الفنون العالية والفنون الشعبية» (ألمانيا - ص٢١).

وكما توحى هذه العبارة باختصار مكثف فإن ما يمنح إبداع مابعد الحداثة شدته التحويلية المميزة وهويته الخاصة، هو بالضبط نتاج تأثير التكنولوجيات المعاصرة والفنون الشعبية المستخدمة لنظم الاتصالات الحديثة، على التقاليد الثقافية والاجتماعية الموروثة. ومن ثم تقود اختلافات كل من ولسن وموللر على مستوى الممارسة والرؤية إلى مشاريع فنية بينهما تتجاوز الاختلافات ،لا الرؤيوية فقط، بل تلك التى تتعلق بالجدران والحواجز والأطر الثقافية والحضارية بين الغرب والشرق بشكل عام. ومن المنطق نفسه ، وبدرجة العمق نفسها، يطرح كل من ولسن وموللر فكرة أن أعمالهما تحاول أن تتميز وتختلف عن أعمال سابقيهما من الكتاب والمخرجين، فى اللحظة ذاتها التى تحاول بها هذه الأعمال التواصل والاستمرار مع تقاليد الفن المسرحى عامة: القديم منه والمعاصر.

وتوحى مثل هذه المفارقات المتفاعلة الحية: بانتهاء الطليعية والتجريب الفنى العميق فى مرحلة تاريخية أغرقتها أكثر أعراض مرض اليأس انتشارا وإقناعا، بل توحى بتكون الأدلة على نضوج هوية الطليعية فى مابعد الحداثة، وعلى حضورها الطاغى كقوة إبداعية عالمية ضخمة. وعليه تتحدى أعمال موللر وولسن التعاونية -باستكشافها لطاقات التمرد والتصالح فى الفن، الذى ينظر من الحاضر والماضى ويرى المستقبل- كما تتحدى هذه الأعمال منظرى العامل - بى أن يروا خلف سطحية ثقافة الإعلام العام، فينفنون إلى إبداعات وابتكارات التسعينات الفنية التى ستكافئهم بالرضى.

## الهوامش:

١ ـ

- Robert Wilson, interview with author, 5 Feb. 1991.

جميع الإشارات لهذه المقابلة ستظهر فى متن الدراسة.

٢ ـ

- Heiner Müller, "Müller on Wilson," trans. Stephan Meier, in the program for the American Repertory Theatre production of Müller's Quartet, Boston, A.R.T., 1988, unpaginated.

٣ ـ

- Robert Wilson, "Interview with Gary Susman," Robert Wilson issue of Stuff Magazine (Boston), February 1991, unpaginated.

# هويسن ونهاية الطليعية الفنية

ربما يظهر حب كل من بيوز، وكاج، وجراس، وكارنجتون، وولف ، وموللر، وولسن للحضارات السابقة بدائية كانت أو أسطورية، كلاسيكية أو هندية، فلكلورية أو شرقية، وشمال أمريكية، أو من العصور الوسطى أو ما يختلف عن ذلك من حضارات العالم الثالث أو البلاد النامية، أو ما يقابل ذلك من محاولات إحياء تجارب الطليعية الفنية فى أوائل هذا القرن - ربما يظهر كل ذلك كأعراض لما يسميه أندريا هويسن بشكل رافض حنين السبعينات الغجرى».[1] ويرى هويسن هذه الأعراض العامة واضحة فى «الحنين تجاه المياوات المصرية القديمة (معرض توت عنخ آمون فى الولايات المتحدة) وتجاه إمبراطوريات العصور الوسطى (معرض ستوفر بشتوتجارت بألمانيا)، أو حديثا تجاه الفايكنجز (معرض الفايكنجز فى مينيا بولس بالولايات المتحدة)، مشيرا إلى أن هذا الحنين المرضى المنتشر يؤكد «بما لايدع مجالا كبيرا للشك أن الطليعية الفنية الكلاسيكية قد استنفدت طاقاتها الإبداعية كاملة» وأن «انتهاء الطليعية الفنية هو أمر واقع معترف به بصورة واسعة» (بعد الانقسام الكبير - ص ١٦٢).

وبينما يعترف هويسن بوجود رؤية أخرى تشير إلى أن مثل هذا الحنين يحمل فى طياته «وعدا بإحياء الثقافة المعاصرة»، يميل هويسن لمشاركة الرأى القائل بأنه - أى هذا الحنين - يشير إلى استنفاد المنابع الثقافية والإبداعية فى عصرنا هذا» (بعد الانقسام الكبير - ص١٦٢)، ومن ثم يرى هويسن أن «استحضار الماضى» أو إعادة الحياة فيه، من مثل «عودة القصة التقليدية فى السبعينات»، ليس جزءا منتجا وفعالا، فى خطوة كبيرة نحو اعادة تعريف الماضى «ماضى الحداثة وماضى الطليعية»، بل هو مجرد «انقلاب على الأعقاب، فى محاولة يائسة للخروج من أزمة الطريق المسدود الذى قادتنا إليه مركبة ما بعد الحداثة والطليعية» (ص ١٧٤) وهكذا يستنتج هويس - مثله فى ذلك مثل غيره من منظرى العامل - بى بشكل يمكننا الآن التنبؤ به وتوقعه - أن تجارب الحداثة التقليدية أو الرسمية وتجارب الطليعية الكلاسيكية فى الحداثة كليهما لا يمثلان أى منبع أو وحى أو مصدر لعقلية مابعد الحداثة وفنونها، وذلك أنه - على مايبدو - أصبح الكثير من ملامح وعناصر الحداثاتية فى تطورها

ومراحلها المختلفة اليوم مشكوك فى صلاحيته ودوافعه، يقول هويسن:

> لم تعد حتى أكثر ملامح الحداثاتية إبهارا على المستويين الجمالى الفنى والسياسى المنهجى، ألا وهى الطليعية الفنية، تستطيع أن تقدم حلولا تقبلها قطاعات كبيرة من الثقافة المعاصرة ، هذه الثقافة التى ترفض ملامح الجمعية والكونية التى قدمتها الطليعية الفنية فى الحداثة، بالقدر الذى ترفض فيه الزواج الذى قدمته الحداثة بين عمليات التحديث والتكنولوجيا (بعد الانقسام الكبير ـ ص ١٧٥).

وهكذا نرى كيف تحاصر هويسن تعليقاته فى حلقة شبه مفرغة، فمن جهة أولى يؤكد هويسن أن الطليعية التكنولوجية قد ماتت بالفعل ، أو على الأقل، من غير المحتمل تماما أن يكون لها أى أثر ذى مغزى فى أمريكا ما بعد الحداثة، حيث برعت «الثقافة الإعلامية المعاصرة المكتملة تكنولوجيا واقتصاديا» فى «فنون دمج وتفتيت وتسويق حتى أكثر التحديات جدية وأهمية وأثرا» حتى جعلت «من صدمة الجديد-أى جديد- أمرا أصعب بكثير مما هو عليه للدرجة التى ربما لايمكن تحمله» (ص ١٦٧) ومن جهة أخرى يرفض هويسن بشكل يبدو واضحا تمام الوضوح، الدرجة التى يجمع بها هذا المستمع والمشاهد للإعلام المعاصر إدمانه لهذه الصدمة ـ صدمة الجديد ـ مع الحنين المرضى الساقط الذى يرفضه إيكو أيضا بوصفه «عملية تمضية مستمرة للأشياء تقوم بها الحضارة الأمريكية بين «خططها المستقبلية وحنينها النادم على الماضى» (رحلات ـ ص ٩ ـ ١٠).

والنقد الواضح لرؤى هويسن هو أنها تخلط بين سطحية غباءات الثقافة الإعلامية العامة، وبين أعماق وجوهر الكثير من الإبداعات الطليعية فى ما بعد الحداثة ، ففى رؤية هويسن لا يمكن أن تكون لما بعد الحداثة طليعة فنية جمالية ما، أيما كانت: بدائية النزعة أو تكنولوجية النزعة، إذ إن هذين الاحتمالين كليهما، قد حيدهما تردد الثقافة الإعلامية العامة بين عمليات «التمضية»، أى جعل الأشياء الحديثة ماضية وعمليات التخطيط للمستقبل.

وفى النهاية تجتمع مفردات رؤية هويسن- الدقيقة منها ـ كملاحظة أن طليعية ما بعد الحداثة هى على أكبر من وجه تعويض ما «عن عدم وجود طليعية فنية أمريكية فى تاريخ الطليعية العالمى - بالمعنى الأوروبى للمصطلح ـ منذ بدايات هذا القرن» وغير الدقيق منها كافتراضه بأن الطليعية الأوروبية قد «تم تصفيتها تماما فى عهد هتلر وستالين على المستويين الثقافى والسياسى كليهما (بعد الانقسام الكبير ـ ص ١٦٧ ـ ١٦٨). تجتمع هذه المفردات مع مغالاة هويسن فى توصيف مدى عدم حساسية العامة من الشعب الأمريكى لثقافتهم الإعلامية الجمعية، ومع عدم حساسيته هو لممارسات الطليعية أو المرحلة الأخيرة للطليعية الحداثية التى حطمت فى أواخر الحداثة. ومن ثم يستنتج هويسن:

> بالرغم من نقدها الجذرى المشروع لعقائد الحداثة ونماذجها الجامدة، ليس لما بعد الحداثة- التى انبثقت ممارساتها الفنية والنظرية فى فترة الستينات- إلا

أن تكون نهاية للطليعية الفنية، لا هذا التحول الجذرى الضخم أو هذه القفزة المعرفية والثقافية والفكرية الكبيرة التى غالبا ما تعرف بها (ص ١٦٨).

## الهوامش:

١ ـ

- Andreas Huyssen, *After the Great Divide*: Modernism, Mass Culture, Postmodernism (Bloomington: Indiana Univ. Press, 1986), 162.

جميع الإشارات لهذا العمل ستظهر فى متن الدراسة.

# هويسن و بوبر وإعدام الطليعية

إن حنين ما بعد الحداثة للماضي - كما يشير هويسن نفسه - يظهر بصورة أكثر وضوحا في البحث التاريخي والسياسي الذي يربطه هويسن بممارسات «حضارات الأقليات» و«الأشكال الثقافية المختلفة» مثل: رسم وكتابات، وسينما ونقد النساء وفناني الأقليات بإحيائهم للتقاليد المندثرة والمهمشة والمدهشة، وبتركيزهم على استكشاف أشكال من الذاتية مؤسسة على النوع الجنسي أو السلالة في الإنتاج والاستقبال الجمالي، وبرفضهم لأن يدخلوا في الأطر الفنية الرسمية أو المعروفة (بعد الانقسام الكبير - ص١٩٨).

والأمر الداعي للسخرية في ذلك هو أن هشاشة هويسن أمام أساطير العامل-بي التي تظهر في اتخاذه موقفها المتكرر القائل بموت الطليعية الفنية الكلاسيكية والتاريخية وخلافه، يثبّت من نظرته ويبعدها عن الأشكال الثقافية المهمة الأخرى التي يبديها الكثير من فناني الأقليات من طليعة ما بعد الحداثة التكنولوجية.

ومن ثم يبدو استنتاج هويسن أن ممارسات مابعد الحداثة الفنية والنظرية تمثل «طريقا مسدودا» «ونهاية حتمية» لثقافة بدأت في فترة الستينات استنتاجا يغفل التقاليد الفنية التكنولوجية التي جمعها ووثقها فرانك بوبر في معرضه «إليكترا» "Electra" في متحف الفن الحديث بباريس عام ١٩٨٣، فكما يشير بوبر في جدوله الزمني الذي تضمنه كتيب هذا المعرض، شهد نصف القرن الأخير عددا مستمرا من القفزات في مجالات الفنون المتحركة والفنون الإليكترونية في ما بعد الحداثة. وما يبدو ذا مغزى كبير في هذا الجدول الزمني أنه لا يتضمن فقط التجارب الفنية الأوروبية الشرقية منها والغربية في أواخر فترة الحداثة الفنية (من ١٩١٣-١٩٢٥ تقريبا) ولكنه يحتوي أيضا معارض وابتكارات، وإبداعات وتفاعلات فنية مشتركة منذ ١٩٣٦ إلى وقتنا الحاضر لفنانين في أوروبا، وآسيا ، وأمريكا الشمالية، والجنوبية تفاعلوا كل وفق تصوراته ورؤاه مع الطاقات الإبداعية التي وفرها لهم عصرهم التكنولوجي الحديث، وربما يجدر بنا تأكيد أنه من بعد منتصف الخمسينات تعطي المعلومات التي يحتويها هذا الجدول الزمني مساحة جغرافية هي حقا عالمية، مسجلة لمعارض فنية في

بيونس أيرس، وباريس، وزيورخ، وفيينا عام ١٩٥٦، وفى باريس ، ودوسيلدون، وواينسبارن، وميلان، وكولون، ونيويورك ، وكولن عام ١٩٦٠ وفى أمستردام ، وطوكيو، ونيويورك عام ١٩٦١ وفى بيونس أيرس ، وموسكو، وبال، وأنتيرب، وأمستردام، ولندن عام ١٩٦٢-وتلك فقط هى المعارض والأحداث الفنية فى السنوات بين منتصف الخمسينات وأوائل الستينات.

فافتراض هويسن إذن بأن الممارسات الفنية والنظرية فى ما بعد الحداثة قد بدأت فى الستينات، وأن الطليعية الفنية الأمريكية المعاصرة ماهى إلا نهاية المطاف للطليعية الأوروبية فى العشرينات، هو افتراض يحتاج لإعادة النظر، فكما أوضحت كتابات بوبر تقدم فنون ثقافة ما بعد الحداثة التكنولوجية وإبداعاتها عددا لا يحصى من الإضافات والقفزات الجذرية النابعة من تقاليد الطليعية الأوروبية المستمرة منذ الحداثة فى الفنون الإليكترونية والحركية. وتقدم المقتبسات التالية من الجدول الزمنى الذى قدمه بوبر عددا قليلا من العلامات الفنية الضخمة فى هذا التقليد الإبداعى الذى يمتد على مدى هذا القرن كله تقريبا:[1]

١٩١٣ عجلة دوتشامب وأول منحوت معلق لـ (تاتن)

١٩١٤ أول تكوينات متحركة لبالا وديبيرو

١٩١٥ أول بنائيات لـ (جابو)

١٩١٦ براءة اختراع بارانوف- روسين للبيانو الصوتى/النظرى

١٩١٧ تكوينات رودوتشنكو المتحركة

١٩١٨ كتابات بفيننجر الصوتية

١٩١٩ لفائف إيجلنج وريشتر المجردة

١٩٢٠ مسرح مونتالتى الإضائى اللفظى الإليكترونى، وأول منحوت متحرك لـ (جابو)

١٩٢١ معروضات هيرشفيلد - ماك المنعكسة الألوان

١٩٢٢ منحوت دوتشامب القيثارى

١٩٢٣ تماثيل برون المنيرة الإليكترونية

١٩٢٤ براءة اختراع أجهزة عرض لـ (ويلفريد)

١٩٢٥ مشروع برامبولينى للمسرح المغناطيسى

١٩٢٦ كليفن ينشر موسيقاه الملونة، و لى يضع أول رسوماته على الفيلم

١٩٢٧ مشروع شيلمر بوهوس الإضائى

١٩٢٨ تصميمات تشيليتشو للتصوير السينمائى الموضوعة لباليه بابكوف «أود»

١٩٢٩ عرض مارينيتى «الإضاءات السريعة» وعرض ويلفريد «الزيتيات المتحركة» وعرض جابو «احتفاليات الضوء».

١٩٣٠ عرض بيسمانك « الجذوع النسائية» محاطة بالنيون

١٩٣١ عرض مان راى «الكهرباء»

١٩٣٢ معروضات كالدر المتحركة ، وأرغون بيسانيك الملونة

١٩٣٣ الماكينة غير ذات الجدوى لموراني

١٩٣٥ منظم الأضواء الفضائى لهولى ناجى وصندوق الضوء لـ (لمى)

١٩٣٦ ماهولى ناجى ينشر عمله «الرؤية المتحركة»

١٩٣٨ عمل كاج «باخوس» تجارب فاساريلى بالأنوات المتحركة، ميورانى ينشر «ماكينة الفن»

١٩٤٠ الصومعة الكهربائية لـ «بارمبولينى» موسيقى غرفة المعيشة لـ «كاج»

١٩٤١ بينساك ينشر «الحركية»

١٩٤٤ كيبيس ينشر «لغة الرؤية» – يعرض مروتيسن «الصورة المتحركة»

١٩٤٥ أول أعمال ريكى المتحركة ـ تركيبات ويلفريد الضوئية– يؤسس كوزيك جماعة الفن الرؤيوى المجسم فى بيونس أيرس

١٩٤٦ يعرض كوزيك التماثيل النيونية –تنشر فونتانا «المانيفستو الفارغ»

١٩٤٧ ينشر ماهولى ناجى «الرؤية تتحرك»

١٩٤٨ أول أعمال شيفر «دينامية الأستديو» ـ أول تماثيل تنجيولى الميكانيكية

١٩٤٩ أول تماثيل ريكى الزجاجية المتحركة ـ عرض لبيئة الضوء فوق البنفسجى لـ (فونتانا)

١٩٥٠ آلات العرض الفيلمية الملونة لـ «بالاتنك»

١٩٥١ رسومات فونتانا النيونية

١٩٥٢ يقدم أجام صوره القابلة للتحول ـ يقدم كاج عمله «الصمت» أول مرة فى كلية الجبل الأسود بأمريكا– يقدم لابوسكى عمله «تجريدات إليكترونية»

١٩٥٣ عمل تنجيولى «مافوق الميكانيكية» –عمل بيورى «خطط متحركة» عمل شوفر«الدينامية الرائعة».

١٩٥٤ عمل شوفر «دينامة الاستوديو المتجول» ـ عمل تنجيولى «النحت ما فوق الآلة الصوتية».

ويبدو هويسن مقنعا عندما يشير إلى أن الثقافة الألمانية فى الستينات كانت «إعادة إكتشاف الحداثيين الذين طمست عليهم وأحرقتهم النازية» ، إلا أنه يناقض نفسه بصورة محرجة عندما يطبق التصور نفسه على فرنسا، فيقول بأن الثقافة الفرنسية فى تلك الحقبة

شهدت «عودة للحداثة لا خطوة تتجاوزها» إذ إن ذلك يعنى وجود تواصل ما مع الماضى الحداثى، ذلك التواصل الذى ينكر وجوده إنكارا. فوفقا لهويسن تقدم النظرية الأدبية والثقافية الفرنسية لنا «نوعا من أنواع التاريخ للحداثاتية، أو نظرية للحداثة فى آخر مراحل استنفادها لا تحليلا للثقافة المعاصرة» (بعد الانقسام الكبير - ص ٢٠٩) ومن ثم يطبق هويسن رؤيته لما تقدمه النظرية الفرنسية بوصفها نفسها ما تقدمه ما بعد الحداثة، موحدا بين ثقافة مابعد الحداثة بأسرها والنظرية الفرنسية، وغافلا عن الإبداعات الفنية والتقنية الواسعة والمتنوعة التى وثقها جدول بوبر الزمنى فى كتيب معرض «إليكترا». إن تقييم الإبداع الفرنسى فى ما بعد الحداثة- ناهيك عن إبداع ما بعد الحداثة بشكل عام - على أساس من النظرية الفرنسية بعد البنيوية وحدها مثله مثل دراسة المسرح الأمريكى فيما بعد الحداثة على أساس الخطب الكاملة لرونالد ريجان و «ليذهب المتناصون جميعا إلى الجحيم»[٢]، كما يقول الشاعر والرسام بريون جيمسون، فالنظرية بعد البنيوية ونظريات التناص بشكل عام، تبدو لامبالية بصورة مخيفة تجاه الإبداع الابتكارى المعاصر، فبوديلار - على سبيل المثال - يفخر بأنه لا يزال غريبا على الفنون متعددة الأداة، فيقول: «عندما أشاهد هذه الأعمال على الشاشة ، فأنا لست إلا مشاهدا عاديا، إذ إن هذه المناطق الفنية لاتزال غريبة علىّ، وأريد أن أحتفظ بهذه الصفة، أريدها أن تظل أجنبية، وأن أظل أنا أجنبيا تجاهها»[٣]، وبالمثل يبدو هويسن أجنبيا ولو بشكل جزئى تجاه هذه الفنون الإليكترونية المعاصرة، فأحيانا يرفضها وينكر طاقاتها الإبداعية ويرى فى التلفاز «تلوثا لا دواء» وفى التقدم التكنولوجى فى وسائل الإعلام وفى الحماسة التكنولوجية بوجه عام «أعراضا للمرض لا علاج له» وأحيانا يحاول فصلها عما أنتجته من مؤثرات إيجابية، فيميز بين التأثير التصورى الكبير الذى حققه الفن النسائى وطموحات الفن التكنولوجى بوجه عام، فى مقارنات مسطحة واختلافات مبسطة بين «الهم النسائى بتاريخ النساء والبحث عن حلول تقوم علاقتنا بالبيئة» وبين «الفكر البيروقراطى التكنولوجى الذى يعتمد الشعارات» (ص١٧٢).

ويميل هويسن فى كلتا الحالتين إلى إغفال أن هذا النقد النسائى للفكر واللامبالاة البيئية فى أحوال كثيرة جدا يعتمد أعتمادا كليا على التكنولوجيات الحديثة فى الاتصالات وغيرها، مما أنتجته حقب الثمانينات والتسعينات، وكما تشير جينى هولزر «لأننا نعيش فى عصر تملؤه مخاوف ومعجزات التكنولوجيا، من المهم جدا أن نستخدم التكنولوجيا بشكل مناسب؛ فلو كانت التكنولوجيا فى موقف ما ستوصل الرسالة المطلوبة بشكل أسرع، فمن الغباء إذن أن تستخدم ماعداها»[٤]، وبالمثل تشير الفنانة الأدائية دياماندا جلاس بصورة أكثر حدة:

> ربما يكون مغزى الفنون التكنولوجية الحديثة مركزا فى إمكانية موضعتها، كوسيلة تستطيع بها الفنانات أن يتجاوزن التقلص والتفاهة الشاعرية وفقدان الطاقة، فهناك تصور غبى سائد يقول بأن التكنولوجيا الإليكترونية المعاصرة ستسبب حالة من اللا إنسانية أو فقدان المشاعر يتقمصها وينمو إليها الجميع .. وأريد أن أقول لهذا التصور إنه أنا من تسيطر على الإليكترونيات، إنه أنا من

تسيطر على التكنولوجيا، وعندما لاتعمل هذه الأجهزة، فإننى أعيد محاولاتى لإصلاحها وأغضب أنها لاتعمل، لاأذهب، لأنام على أنغام الموسيقى.. أنا أكره التصغيرية والتقلص والتمركز، وموسيقاى هى عكس ذلك تماما.. أنا أكره كل ماهو مواتى أو مختزل.(٥)

وعليه تبدو رؤية هويسن الأخيرة أن «ما بعد الحداثة تناهض الأطر جميعها وتفتح الآفاق» ومن ثم إنها «مشكلتنا وأملنا» فى آن واحد (بعد الانقسام الكبير ـ ص٢٢١)، هى رؤية أكثر لياقة ودبلوماسية من إصراره المتكرر على الذبول العام أو انتهاء الطليعية فى مابعد الحداثة.

## الهوامش:

١ ـ يقدم هذا الجدول تلخيصا موجزا للجدول الزمنى الذى قدمه بوبر فى كتب معرض إليكترا:

- Electra: *Electricity and Electronics in the Art of the 20th Century* Exhibition Coatalogue, (Por is: Musée d' Art Moderne de la Ville de Paris, (1983), 83-111.

تلخيص المؤلف وترجمته للإنجليزية

ويشير المؤلف بتفصيل ما، إلى هذا السجل التاريخى المهم، حتى يوضح الاستمرارية التاريخية التى غالبا ما تهمش أو يتغاضى عنها فى المناقشات والنظريات التى تتناول بالبحث علاقة التقاليد الطليعية فى الحداثة بمثيلتها فيما بعد الحداثة.

٢ ـ

- Brion Gysin, letter to the author, 24 Sept. 1984.

٣ ـ

- Jean Baudrillard, "Fractal Theory: Baudrillard and the Contemporary Arts," interview with author, *Paragraph* 13.3 (Nov. 1990): 288.

٤ ـ

- Jenny Holzer, "Interview with Nicholas Zurbrugg" (1991), *Eyeline* (Brisbane), no. 16 (Spring 1991): 21.

جميع الإشارات لهذه المقابلة ستظهر فى متن الدراسة.

٥ ـ

- Diamanda Galas, "I dominate my electronics," interview with Carl Heyward, Art Com, no. 22 (1983): 23.

# بونويل و برنتون و بنجامين وبوديلار
# وأسطورة الآلية المصفية للذاتية

عادة ماتستنفر التجارب السينمائية أو الفيلمية فى الحداثة وفى ما بعد الحداثة ردود أفعال متباينة، تتراوح بين الحماسة الجمالية التى ترى فيها طاقات إبداعية كبيرة، والإنكار الجمالى الذى لا يرى فيها أى طاقات جمالية، وبين الحيادية النقدية التى تتعامل معها بسطحية وتشخيصية. على سبيل المثال، يقدم لومين بونويل فى مقاله «ملاحظات حول إنتاج فيلم «كلب الأندلس» "Notes on the Making of *Un Chien Andalou*" تفريقا بين هذا الفيلم وغيره من الأعمال السينمائية الطليعية السابقة من أمثال أعمال «روتمان ، وكافا لسانتى ، ومان راى ودزيجا ، وفيرلوف ، ورينيه كلير ودولاك، وإيفينس» وغيرهم على أساس:

> أن هذا الفيلم يمثل رد فعل عنيف ضد ما كان يسمى فى ذلك الحين «الفيلم الطليعى» الذى أخرج بصورة كاملة تقريبا ليناسب عقلية المشاهد الفنية ومنطقه الفكرى، بكل ما فيه من استخدامات للظل والنور والمؤثرات التصويرية ، ومافيه من اهتمام بإيقاعية المونتاج وبالبحث التقنى، وبتوجهه أحيانا نحو عرض فكر تقليدى منطقى تام.[١]

ويدعى بونويل أن فيلمه ـ على العكس من ذلك ـ يستقطب روحه من «الشعر المتحرر من أعباء المنطق الموازن»، ويستنفر « بصورة غريزية أحاسيس التنافر والانجذاب لدى المشاهد» مستنتجا أن «الأمور التقنية والجمالية والمنطقية» جميعها ليس لها أى صلة بالعمل ككل، يقول: «لاينوي هذا الفيلم مبدئيا إسعاد أو جذب المشاهد ، بل على العكس من ذلك تماما ، يهاجم هذا الفيلم مشاهديه في كل ما يتعلق بانتمائهم لمجتمع يحارب السريالية» (ملاحظات ـ ص ١٥٢) وقد أجبرت بونويل ردود الأفعال العامة التى أحبت هذا الفيلم وحيته بدرجة كبيرة ـ على العكس تماما من نواياه ومقاصده- على تبنى مقولات أكثر حدة وتياؤسا من هذه، فبعد أن اتهمه أراجون بالسعى نحو «النجاح التجارى وسأله بريتون أأنت مع البوليس أم معنا؟» اقترح بونويل «حرق النسخة الأصلية للفيلم أو النيجاتيف» قائلا: كنت مستعدا لفعل ذلك إذا ما اتفقت الجماعة دون أدنى تردد أو تكاسل»[٢]، وفى موضع آخر دافع بونويل عن نفسه مشيرا

إلى أنه لم ينتو البتة إخراج عمل ناجح تجاريا، شاكيا بقوله «وماذا أفعل إذن، إذا ماكان الناس يعشقون كل ماهو جديد بصورة مجنونة حتى لو تحدت هذه الجدة أكثر اعتقاداتهم صلابة واستمراراً»[٣]. وبالمثل يؤكد هويسن أن الثقافة البرجوازية لها قدرة خاصة على «ابتلاع وهضم أى نوع من أنواع الهجوم عليها» (بعد الانقسام الكبير ـ ص ١٢٧) وأن لها قدرة على تحويل مثل هذا الهجوم إلى جزء منها ، مما يصيب هذا الهجوم بالشلل . إلا أن هذا التوكيد يفترض أن الفن الطليعى المتمرد يطمع دوما فى إبقاء ميوله العدائية بشكل مستمر؛ فوفقا لهذا المنطق، يتضمن هذا الابتلاع والتوظيف الذى يمارسه المجتمع على الفكر الذى يتحدى منطق بناه وتنظيماته وقيمه، نوعا من أنواع التحييد يحققه المجتمع فى هذا الفكر، عن طريق تحويله إلى جزء من هذا المنطق ذاته. وعلى العكس من ذلك تماما، يمكننا أن نرى هذا الابتلاع بوصفه نوعا من أنواع الغزو التصورى تمارسه أفكار الطليعية الفنية كالدادية أو السريالية للنفاذ إلى أو اختراق العقلية العامة ، نوعا من أنواع الانتصار على النظم الفكرية السائدة بأن يصير هذا الفكر الطليعى نفسه فكرا رسميا مؤسساتيا (كما تم فى السبعينات والثمانينات من إدراج الطليعية التفتيتية فى المؤسسات التعليمية، ومن ثم إضفاء قدر كبير من المشروعية الرسمية عليها). إن مثل هذا التوكيد المبالغ لحتمية التحييد التى تصيب التجريب الناجح شعبيا، خاصة فيما يتعلق بالتجارب التى تستخدم وسائل الإعلام المعاصر كالسينما والفيديو وغيرها، يقود بدوره إلى استنتاجات تماثل أطروحات ولتر بنجامين المختزلة من أن الفنون المنتجة عبر الآلات الحديثة تفقد بصورة بدهية كل إحساس فيها بذاتية الفنان وشخصيته، وهى الأطروحة التى بدورها تؤسس لفكرة بوديلار الحديثة أن استخدام وسائط وأدوات فنية كالسينما والفيديو وغيرها يقود ليس فقط لفن حيادى ليس فيه هالة الإبداع، بل أيضا لفن يحيِّد ويتجاوز أى وسط؛ محطما بذلك القوى العامة للعقلية العامة بنفس الطريقة التى يحيِّد بها أى عنصر الكريبتونيت قوى سوبرمان، ومن ثم يتأمل بوديلار أقل ما يمكن أن يعرف الوقع العام للأوساط والأدوات الفنية العامة على المشاهد العام حتى يقوده لتعريف الشاشة كوسط مخيف فى اختزاله «تجعل من كل شىء يلتف ويدور فى مساحة واحدة ضيقة تفتقد للعمق تتتابع فيها الأشياء دون إبطاء أو توقف فى هذه الحلقة المفرغة»[٤]. فإذا كان الحداثيون من الكتاب والنقاد قد أكدوا على ما أسموه «الإمطار بوابل من الصور» فيبدو أن مابعد الحداثيين من أمثال بوديلار معجبون بتسمية الدوائر الصورية أو الحلقات الصورية، وهكذا تعود أسطورة البنائيين فى الستينات من أن النص المطبوع يفتقد للعمق ويدعو للحيادية فى غلاف استهلاكى آخر للتسعينات وفى لباس تخفٍّ آخر من التخيل بعد- البنائى من أن النص الفيلمى التجريبى المعاصر هو بكل أنواعه وتبدياته بالضرورة مسطح وغير ذاتى وبالمثل يسعى مقال جيسمون « القراءة بدون تأويل: ما بعد الحداثة والنصوص المرئية» (١٩٨٧) "Reading Without Interpretation: Postmodernism and the Video-text" إلى تعضيد هذه الرؤية رفضا للنص المرئى أو الأعمال التى تستخدم آلة الفيديو بوصفها «دوائر من المؤثرات النظرية لا يحتل أى منها موقع «العلامة الأساسى» أو موقع «المؤول» فى أية مساحة

زمنية» ومضيفا إلى مقولة بوديلار المغالية حول «تلاشى الحياة نفسها بتحويلها إلى حياة تلفازية» مقولة أكثر غرابة ومغالاة تحذر من أننا بمجرد تعرضنا لعمليات الإذابة الذاتية التى تمارسها هذه الوسائل تنتهى وتذوب رؤى المؤلف الذاتية كلها والمشاهد أيضا» (ص٢٠٥). وربما نكون أكثر دقة وتوثيقا من ذلك إذا ما افترضنا أن مثل هذا الانحراف اللغوى المحموم نحو تأكيد الصفات المذيبة للذات فى الأعمال التكنولوجية المعاصرة ذاته يذيب الحياة البادية من هذه الأعمال، ويحولها إلى تنظيرات العامل-بى المواتية.

## الهوامش:

١ ـ

- Luis Buñuel, "Notes on the Making of *Un Chien Andalou,*" in *The World of Luis Buñuel,* ed. Joan Mellen (New York: Oxford Univ. Press, 1978), 151.

جميع الإشارات لهذا العمل ستظهر فى متن الدراسة.

٢ ـ

- Luis Buñuel, *My Last Breath,* trans. Abigail Israel (Glasgow: Flamingo, 1985),108, 110.

٣ ـ

- Luis Buñuel, scenario from *Un Chien Andalou* (1929), in *Luis Bunuel: An Introduction,* by Ado Kyrou (New York: Simon and Schuster, 1963), 142.

٤ ـ

- Jean Baudrillard, 'The Work of Art in the Electronic Age," interview, trans. Lucy Forsyth, Block, no. 14 (Autum1988): 90

# دى ليلو وموللر وليوتار وكروكر
# والعقلية المفزعة

تمارس منتجات الثقافة العامة، كما يشير دون دى ليلو فى مقاله «الضجيج الأبيض» (١٩٨٤) "White Noise"، دورا مزدوجا غاية فى العمق والخداع، فمن جهة أولى، تحط المنشورات والصحف التجارية من أمثال الناشونال إنكويرر من شأن كل ما هو روحى بتقديمها «الجرعة الأسبوعية من أحجيات وأسرار الجماعات الدينية» للقراء الذين يبحثون فى الصحف التجارية «عن كل شئ يحتاجون غير الطعام والعلاقات الإنسانية.. قصص الخوارق والكائنات الفضائية، الفيتامينات التى تحقق المعجزات، علاج أمراض السرطان، وعلاج السّمنة المرضية، وجماعات المعجبين بالمشاهير، والمؤلهين للموتى» (ص٣٢٦)، ومن جهة أخرى يسخر مقال دى ليلو من الطريقة التى يتحول بها التأكيد المغالى على الأمثلة الممثلة للثقافة الاستهلاكية المعاصرة ليكون هو نفسه تأكيدا على سوقية وجفاف أساتذة النظرية الثقافية، الذين هم ذاتهم جزء من الثقافة «المجنونة بالأفلام والمدمنة للتوافه» والذين «لم يقرأوا سوى ما كتب على غطيان العلب» باعتبار أن تلك العلب «هى كل ما تبقى لدينا من الطليعة الفنية» (ص٩-١٠).

> والسخرية هنا هى بالطبع أن هؤلاء الأكاديميين ذاتهم الذين يرون انتهاء الواقع، وموت الذات الإنسانية، وتحلل وذبول الطليعة الفنية فى النسيج الثقافى المجنون بالأفلام والمدمن لتوافه ما بعد الحداثة، هم أنفسهم مجانين الأفلام ومدمنو التوافه ومرضى اللامبالاة تجاه كل ما لا يعتبرونه من قبيل «اللغة الطبيعية للثقافة» (الضجيج الأبيض - ص٩)

وكما يشير هاينز موللر بشكل متبصر وحاد، ليس هناك ثمة شئ برئ أو طبيعى فى لغات الإعلام الجماعى المعاصر، ويقول موللر فى ملاحظاته حول تأثير أفلام الكرتون فى التليفزيون اليابانى على النشء التى يراها تصيب بالتوحش والقسوة:

> يقضى الأطفال الإيطاليون مدة قد تصل إلى سبع ساعات متواصلة كل يوم أمام التليفزيون فى مشاهدة أفلام الكرتون اليابانية، التى تظهر أفلام الكرتون الأمريكية بالمقارنة معها مليئة بالعمق الوعظى الأخلاقى وبالمحتوى الإنسانى

الكبير، إذ إنها لا تزال تحتفظ ببقايا لطف ودعابة. أما الأفلام اليابانية فهى غبية بقدر ما هى متوحشة. والأطفال بعد مشاهدة مثل هذه الأفلام لعدة شهور أو سنين، لن يكونوا قادرين سوى على ما يتطلبه منهم السوق الوظيفى (ألمانيا ص١٨٦).

ومن ثم يرى مولر أن أكثر الجرعات المضادة لمثل هذه الحالات من الثقافة العامة يتمثل بدرجة أو بأخرى فى كتابات الأقليات الإبداعية التى يراها مرتبطة باحتمالات دوام ما يسميه «المعلومات الشاعرية»:

لهذا السبب يجب أن يكون كل ما أكتبه متخذا صفة الدوام بقدر المستطاع، بغض النظر عن حقيقة أن مسرحياتى دائما ما يتأخر إنتاجها فى ألمانيا الشرقية خمس عشرة سنة عن زمن كتابتها، فهذا نوع من الانضباط والتهذيب أراه نافعا ومفيدا. فيجب علىّ ألا أنتج أدبا يمكن الاستغناء عنه بعد قراءته تلك هى السلع المشتراة للاستخدام مرة واحدة، فمنذ اللحظة التى يعتقد فيها أحدنا أنه ليس هناك جيل من النشء قادم، لن يكون هناك أى هم أو اهتمام حقيقى بالنوعية. (ألمانيا ـ ص٢١٣).

هذا هو بالضبط ما تقبله وتعتقد فيه هذه العقلية المفزعة أو العقلية التى يفزعها التغيير والتجديد بصورة تفقدها توازنها فى ما بعد الحداثة عندما ترى ـ مثل جيمسون ـ أنه «ليس هناك ثمة أعمال مأثورة، أو ثمة كتب عظيمة» توجد أو يمكنها أن توجد فى ما بعد الحداثة، أو عندما تحاول ـ مثل بوديلار وليوتار ـ أن تنظر للثقافة المعاصرة عامة وللثقافة الأمريكية خاصة بوصفها «الدرجة صفر من الثقافة»[1]. تقود مثل هذه التحليلات ـ على أفضل التقديرات ـ لنوع من الأسطرة النظرية كتلك التى يفتعلها ليوتار من خلال مقولته الشهيرة «الشخص التافه» أو «الشخص الدونى» «الذى يرى أن جل المعرفة هى فى ألعاب جهاز التلفاز» والذى «يسمع الموسيقى الشعبية، ويشاهد أفلام الغرب الأمريكى ويأكل فى سلاسل المطاعم السريعة فى الضحى، وفى المطاعم العامة فى المساء، ويضع الروائح الباريسية فى طوكيو، ويلبس موضة الملابس القديمة فى هونج كونج» (ص٧٦)[2].

أما على أسوأ التقديرات، يقود هذا الاقتراب المؤسس على ملاحظات التفاهة والعادية لثقافة ما بعد الحداثة إلى «موسوعة الفزع» التى جمعها أرثر كروكر، وماريلويز، ودافيد كوك فى كتابهم تحت هذا العنوان[3] الذى يعد بمثابة «المرشد» فى ظواهر الفزع فى ما بعد الحداثة مثل «كعك الفزع» تاريخ الفزع، إلفيس الفزع، برجر الفزع، إلى الدرجة التى يعرف بها هذا الكتاب حرفيا معنى البرجر فيما بعد الحداثة، يقول: «لقد أحيط الهامبرجر فى ما بعد الحداثة بغلاف وصفات إعلامية جمالية سميكة إلى درجة من السعر والجنون جعلت هامبرجر ماكدونالد نفسه يتلاشى تماما فى لوحته الإعلامية» (ص١١٨).

والاستنتاج المفزع التالى هو بالطبع أن «ماكدونالد بانتشاره الأنبوبى على مدى الطرق

السريعة التى تربط المدن والولايات الأمريكية يمثل تجسيدا حيا لتركيبة العقلية المدنية الأمريكية» (موسوعة الفزع - ص١١٨)، وهو الاستنتاج الذى يشابه مقولات روائى الخيال العلمى جاجى بالارد ورؤاه القديمة الطنانة خاصة فى رواية «معرض الفظاعة» وامتداداتها، و«خطوط الاتصال بين عظام الجمعية العارية»[٤]. ويبدو أن كتّاب «موسوعة الفزع» يعرفون تماما أنه «لكى تكون ناجحا فى أمريكا عليك أن تكون فجا متطرفا». ومما يثير الضحك كما يرى بالارد نفسه - الآن - أن أمر اصطناع مرادفات أدبية «للإثارة التصويرية الفارغة التى قدمتها شاشات التلفاز فى الستينيات، هو أمر قد فات موعده قليلا»[٥].

## الهوامش:

١ -

- Jameson, "Reading Without Interpretation," 208' Baudrillard, *America,* 78.

٢ -

- Arthur Kroker, Marilouise Kroker, David Cook, *Panic Encyclopedia: The Definitive Guide to the Postmodern Scene* (London: MacMillan, 1989).

جميع الإشارات لهذا العمل ستظهر فى متن الدراسة.

٣ -

- J.G. Ballard, *The Atrocity Exhibitions*, rev. ed. (San Francisco: Re/Search, 1990), 31.

٤ -

- J.G. Ballard, qtd. in "Riverside Demons," by Andrew Billen, *Observer* (London), 15 Sept. 1991, 62.

# بالارد و "عطف النساء"
# وأطروحة التنفيس الأرسطية

تمثل أعمال بالارد الأخيرة الأسلوب الذى تجاوز به الكثير من كتاب وفنانى الستينات والسبعينات ما أسماه كتاب «موسوعة الفزع» العقلية المفزعة. فقد اتسمت روايات بالارد فى المرحلة الأولى بعنف فى اللغة وفظاعة فى التصوير وفجاجة فى الأدوات اللغوية، على سبيل المثال يوضح بالارد حيرته البالغة ورفضه الشديد «للتناقض الحاد بين أسلوب رونالد ريجان ولغة جسده وبين الرسالة اليمينية الأصولية المخيفة فى بساطتها التى تتضمنها لغته وتعبيراته» وهو الأمر الذى قاد بالارد إلى كتابة فصل بالغ الفحش فى روايته «معرض الفظاعة» عن ريجان فى محاولة منه لإظهار الفحش السياسى والثقافى الذى مارسته الإدارة الأمريكية فى هذه الفترة، وبشكل أكثر عمومية، تقدم النسخة المنقحة من هذه الرواية رغبة بالارد فى زيادة جرعة «الجنس والعنف التى يقدمها التلفاز لا تقليلها» ذلك أنه رأى أن كليهما «يمثلان نوعا من أنواع المحولات المحفزة للتغيير فى المناطق الثقافية التى تحتاج هذا التعبير منذ زمن بعيد»، أما فى آخر رواياته «عطف النساء» ١٩٩١ "The Kindness of Women" فقد تحول بالارد نفسه من هذى الرؤى التى تناصر العنف والتحول الجذرى إلى رفض منعش وبليغ لكل ما يمثل «محولات محفزة عنيفة» ومناصرة لنوع أكثر توازنا من «التنفيس» الأرسطى بالفن».[١]

ويظهر هذا التعبير الرؤيوى عند بالارد منذ مفتتح هذه الرواية حتى فى تفاصيل حقوق الطبع التى تظهر فى أول الكتاب، حيث يصر بالارد على هويته الإبداعية الخاصة، مشيرا إلى أن «اليمين الأخلاقى هو مؤلف هذا العمل والموحى به» (عطف النساء - ص٤). ومن ثم يتهيأ راوى الرواية ويؤكد تدريجيا مثل هذا النوع من المعرفة بالذات، والإصرار على الهوية الخاصة بعد مشاهدته لفيلم يعيد قصة حياته وطفولته التى قضاها فى مدينة شانغهاى ببراعة وإبداع، ومن ثم يتجاوز هذا الراوى -مثل بالارد- العقلية المفزعة السابقة ويستنتج:

> لقد انتهى وقت الخداع، وقت التصادم والجنون، وقت الجنسية واللاذاتية الفارغة كما الكتب الخالية من التصوير والصور الفنية، تلك السعادة التى اكتشفتها كانت ولم تزل تحت يدى وبين ذراعى وفى مقدورى، فى أطفالى والمرأة التى أحببتها، فى

أصدقائى الذين خاضوا حيواتهم بأنفسهم فى هذا الزمن الجنون. (ص٢٨٥)

وتشير إضافات الراوى حول هذا الفيلم إلى أنه عامل محفز للتغيير الإيجابى يقدم «آخر أفعال التنفيس والتطهير للجرح الذى اتخذ أعواما طويلة فى الاندمال» (ص ٢٨٤)، وأنه – أى هذا الفيلم – منسوخ من نسخة هياردهلى من السفينة رع المصنوعة من ورق البردى التى هى «أكثر استحقاقا من نسخة هياردهلى الأصلية» (ص ٢٨٥). تشير هذه التعليقات بصورة إضافية إلى مدى التحول الرؤيوى ضد النظرات السوداوية الأولى عند بالارد الذى تمثله ـ أى التحول ـ هذه الرواية على العكس من رواياته السابقة. تلك الروايات التى قادت جيمسون لاعتبار بالارد «أحد أعظم الروائيين المعاصرين إظهارا لاعوجاجات الثقافة وتمثيلا لها»[٢]، وعلى العكس من آراء جيمسون حول روايات بالارد السابقة، من أنها تقدم أثرا أدبيا دائما «لأمراض إهدار الطاقة» حيث يكون فيها «الحزن نعيا على التذكر بالذكرى» ويكون فيها «الفعل فعل الحنين إلى الحنين إلى الأسئلة المندرسة البائدة عن الأصول والنهايات» (ما بعد الحداثة ـ ص ١٥٦) ـ على العكس من تلك الآراء– تقدم رواية «عطف النساء» نظرة مختلفة لبالارد وتعرفه بوصفه أحد أعظم الروائيين المعاصرين الذين أظهروا فى الماضى ما رأوه حينها من اعوجاجات فى الثقافة، وعلى سبيل المثال –يعلق بالارد فى مناقشته لمقال بوديلار «أمريكا» بقوله «يقدم بوديلار رؤية متفائلة عن أمريكا المعاصرة وهى نفس درجة التفاؤل التى أرى بها العالم الآن»[٣]، وربما يظهر سعى بالارد طوال الحقب الماضية للوصول إلى حالة التنفيس والتنقية بالفن هذه بشكل واضح وجلى، فى تضمينه لهذا السعى وإعلانه عن تخلص النظرية والإبداع كليهما أخيرا من أساطير الفزع، تلك التى أنتجتها السنوات السابقة المجنونة.

## الهوامش:

١ ـ

- J. G. Ballard, *The Kindness of Women* (London: Harper Collins, 1991), 284.

جميع الإشارات لهذا العمل ستظهر فى متن الدراسة.

٢ ـ

- Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham: Duke Univ. Press, 1991), 385.

جميع الإشارات لهذا العمل ستظهر فى متن الدراسة.

٣ ـ

- J. G. Ballard, interview with the author, 8 Jan. 1992.

# ما بعد اختفاء القيمة

## أندرسن وأكر

أحد أكثر المظاهر الفكرية فى الثمانينات من هذا القرن غرابة وإجحافا، يظهر فى توجه بعض المنظرين الثقافيين، نحو سلوك فكرى يبدون فيه وكأنهم يتنافسون فيما بينهم لتقديم أكثر الأوصاف ترويعا وإدهاشا، لما أسماه جيمسون العقلية الفصامية فى مابعد الحداثة. تلك العقلية التى من المفروض -وفقا لجيمسون- أنها تتبدى واضحة جلية فى توجه مابعد الحداثة الشامل والعام نحو كل ما يؤكد «اهتراء علاقات المشار أو انعزاله انعزالا كاملا عن نظائره فى اللغة، وبالتالى فقدانه لما يربطه بغيره من تواصلية وتعاقبية» وهى العقلية ذاتها التى يصفها مؤلفو «موسوعة الفزع» أيضا بأنها «ذلك الانفجار الداخلى فى أمريكا الذى يرى فى الكوارث والكوارثية متعة الانعزال والانفصال، ويتحول بدوره إلى مشاهد كثيرة من الخوف الداخلى أو الفزع»[١]، وبوديلار لاشك هو بطل هذا التوجه السوداوى القيامى بلا منافس، يقول:

> إن طريقتى فى رؤية الأشياء ليست جدلية (تعتمد على الملاحظات الموضوعية ومناطق الاستنتاج بين ظواهر التناقض ومتناقضات الظواهر) ولكنها تستفز وتستنفر وتعكس الأشياء فتظهرها فى أكثر صورها عراء وقوة، هى طريقة لاتباع المتطرفات كيما أرى مايستنتج منها، وهى كما لو كانت خيالا نظريا روائيا برغم عدم توافر الكثير من التخيل النظرى فيها.[٢]

وعليه، يعرف بوديلار ثقافة فترة الثمانينات بأنها ثقافة مملوءة بأقصى درجات الاختلاط والارتباك تطرفا، فيما يمكن تسميته -كما تفعل هوليوود غالبا- «الفصامية الجزء ٢» فنحن على مايبدو نشهد -وفقا لبوديلار:

> نوعا جديدا من الفصامية، لايتميز كما يقال غالبا بانتهاء الواقع، بل بعكس ذلك تماما؛ يتميز بالقرب المتوهم من الأشياء قربا مرضيا، وبرؤية آنية أو فورية الأشياء الكاملة، وشعور عدم الاستسلام وعدم القدرة على الدفاع فى الوقت ذاته، ونهاية كل ماهو داخلى أو ذاتى ، ونفاذية العالم وشفافيته، والإفراط فى وضوحه وتبديه حتى يتجاوز هذا العالم ثنائية الأفراد الذين يعيشون فيه دون

أدنى إعاقة[٣].

ويستنتج بوديلار ماطا هذه الأطروحة إلى حدودها المتطرفة، أن هذا النوع الجديد من الفصامية يعمل على شل جميع قدرات الفرد، ومن ثم لايستطيع الفنان، أو الشخصية المزدوجة تلك. أو الفرد بوجه عام فى مابعد الحداثة، أن «ينتج حدود كيانه الإنسانى ، لايستطيع أن يعرضه أو يمثل دوره أو وجوده، لايستطيع أن يعكس ذاته كما فى المرأة، إذ إنه الآن ليس إلا شاشة بيضاء هى موضع كل شبكات التأثير والتشكيل»[٤]. وإذا ما نظرنا لهذه الأطروحات نظرة حرفية سنجدها ممتعة بروعة مبالغاتها ومغالاتها بقدر ماهى مزيفة وغير دقيقة. وما يدعو للاندهاش والعجب أن ما نراه مرة تلو الأخرى فى الإبداعات المتتالية الأخيرة لفنانى ما بعد الحداثة فى أمريكا، هو تأكيد هؤلاء المبدعين وتدليلهم على قدرتهم على عرض و«تمثيل» و«إنتاج» أعمال فنية تعكس حدود وآفاق تجاربهم الحياتية وبالتالى ذواتهم. على سبيل المثال تصر الفنانة الأدائية الأمريكية لورى أندرسن أن الشذرات والمقتطفات والمقترحات والقطع الحوارية فى أعمالها تتلاقى جميعها فى كل منسجم فنى، تقول «أنا لاأراهم بوصفهم شذرات بل بوصفهم أجزاء من صورة كلية شاملة، إذ إننى لا أرى أن العمل الفنى يمكنه الاكتمال دون أن يشاهده المتلقى ، حينها - وحينها فقط - يكتمل العمل الفنى وتتم عملية التواصل والالتحام»[٥].

وتقترح أندرسن، مثل كاج، أن أعمالها السردية الكولاچية تقدم نوعا آخر من أنواع التواصل والإدراك للخطاب السطرى المنطقى، بدلا من إلقائه أو طرح طاقاته التواصلية كلها جانبا.

تقول:

> ذلك هو السبب الذى به أعرف نفسى كفنانة. فأنا أحب اللون والصوت، مما يجعلنى أتفاعل مع الأشياء بصورة خاصة. فلو كنت مهتمة فقط بما تعنيه الأشياء، لو كنت نوعا من الفلاسفة الفرنسيين المختزلين، لكنت كتبت ما أراه فى الأشياء أو حتى صورتها بآلة التصوير ثم قمت بتوزيعها على المتلقين ، لن يهمنى حينئذ أن أقوم بكل هذا العمل فى محاولاتى لتحويل هذه الكلمات إلى ألوان ، والألوان إلى كلمات وملاحظات، وفى البحث المرهق عن النبرة المناسبة لقول هذه الأشياء[٦].

وتستنتج أندرسن مشيرة إلى رفضها التام لمنطق الفزع السائد فى الكثير من نظريات مابعد الحداثة:

> إن من يقول بموت الإبداع هو كمن يقول بأن هذا الشخص أو ذلك قد مات بالفعل إبداعيا، والإبداع لن يموت إلا إذا متنا جميعا، قد يتغير فى صوره وتبدياته ، ومن ثم قد يعجز الكثير من الناس على التعرف على وجوهه الجديدة ومعانيها، ذلك أنهم فى الغالب يبحثون عنها فى غير مواضعها» (لقاء مع المؤلف-١٩٩١)

وتشير الروائية الأمريكية كاثى أكر إلى هذه المنطقة نفسها من التمثيل أو العرض أو إعادة إنتاج الذات. فبينما تعترف أكر بأن النظرية الفرنسية بعد البنيوية قدمت لها «طريقا لإدراك السبب الذى جعلنى أكتب بالطريقة التى أكتب بها» ترفض أكر – مثل أندرسن – العوامل الاختزالية والتدميرية والسوداوية فى نظريات العامل–بى تقول:

> أرى مشاكل كثيرة فى أعمال بوديلار خاصة عندما يكتب «ليس هناك من قيمة تبقى، فقط ثقب أسود كبير» وكأنه يحتفل احتفالا بما يراه فقدان القيمة.
>
> وليس لى إلا أن أرى مشاكل هذه الاحتفالية الغريبة التى سببتها تلك المحاولات التنظيرية التى تبنت هذه الاحتفالية، فأدخلتها فى لب الثقافة المعاصرة وجعلت منها احتفالات بالاستهلاكية وأمراض السلعية المتفشية فى ثقافتنا، وذلك أمر أرفضه وأبغضه كثيرا؛ أعنى أن القول مثلا بأن علينا أن نقضى على مركزية البنية القضيبية التى ندور كلنا حولها، أو أن علينا أن نتخلص من الأسطورة الأوديبية بوصفها بنية هذا المجتمع المبدئية، ليس كالقول إننا لا نريد قيما أو مبادىء.[٧]

وفى النهاية ترى أكر أن على الفنانين والأدباء أن يتجاوزوا إغراء الدخول فى الجدليات النظرية وأن يعملوا «بصورة إيجابية» لا بصورة «ضدية». على سبيل المثال فى رد لها على دعوة من الجماعات النسائية السياسية لمناقشة إعلان شجب ورفض الأفلام الإباحية تقول أندرسن:

> قلت لماذا لا تناقش شيئا إيجابيا؟ لم أعد أعبأ كثيرا بهؤلاء الذين يناهضون هذه الأفلام، إن ذلك أمر ممل ورتيب، وكنت قد ناقشت رفضى وشجبى لذلك خمسة آلاف مرة. دعنا نتحدث عما يشغل الكثير من النساء فى سان فرانسيسكو– الجنسية النسائية مثلا، وتأثيرها على جسد المرأة، ورؤية المرأة لدورها الجنسى، وقدرتها على التعامل مع رغباتها وطموحاتها الجنسية. (لقاء مع المؤلف– ١٩٩١)

## الهوامش:

١ -

- Fredric Jameson, "Post-Modernism and Consumer Society," in *The Anti-Aesthetic,* 119. Arthur and Marilouise Kroker, "Panic Sex in America," in *Body Invaders: Sexuality and the Postmodern Condition,* ed. Arthur and Marilouise Kroker (London: Macmillan, 1988),17.

٢ -

- Jean Baudrillard, "Game with Vestiges," interview with Salvatore Mele and Mark Titmarch, *On the Beach* (Sydney), no. 5 (Winter 1984): 20.

٣ -

- Baudrillard, "The Ecstasy of Communication," 132-33.

٤ -

- Baudrillard, "The Ecstasy of Communication," 133.

٥ -

- Laurie Anderson, "Speaking in Tongues," interview with Barbara Lehmann, *Performance Magazine,* no. 41 (May/June 1986): 12.

٦ -

- Laurie Anderson, interview with author, 30 Jan. 1991.

جميع الإشارات القادمة لهذه المقابلة ستظهر فى متن الدراسة.

٧ -

- Kathy Acker, interview with author, 8 June 1991.

جميع الإشارات القادمة لهذه المقابلة ستظهر فى متن الدراسة.

# نحو اتصال أعمق

## كروجر وهولزر

توحى تعليقات الفنانة التصورية واللغوية باربارا كروجر حول رؤى بوديلار النظرية بدرجة أعلى فن التوافق والتواصل فن تلك التى أظهرتها كاثى أكر. فوفقا لكروجر «استطاع بوديلار أن يقدم فهما عميقا لقوة هذا الجهاز السحرى؛ التلفاز، فقد كتب بشكل واضح حول قوى هذا الجهاز التخديرية وقدراته على التثبيت والتجميد»[1]، وبينما تموضع كروجر أعمالها فى سياق «الشعر المقاوم للسطرية» التى تراه فى أعمال شعراء وفنانين فن أفثال باراس الذين «يرون أنفسهم فى توجه فضاد للصفات العافة السائدة فى المجتمع والثقافة» والذين «يرون أن المجتمع الخالى فن الأحلام والطموحات، الخالى فن الفنون هو فجتمع فيت»، بينما تضع كروجر أعمالها فى هذا السياق، تصر على وجودها داخل النسق الاجتماعى العام، فتقول:

> «أنا لست إلا جزء فن هذا المجتمع، جزء فن هذا المجتمع، جزء فن التشكيل الاجتماعى الذى شكلنى» (لقاء فع المؤلف ـ ١٩٩١).

وتعرف كروجر همها الفنى الأول بوصفه فحاولة إظهار وتعميق حقيقة «أن الناس لم يعودوا فدركين لكيفية توزيع السلطة أو «القوة» فى المجتمع ، كيف يتم تشكيل حيواتهم وفن يشكلها».

وفن ثم ترى كروجر أن ممارساتها الفنية هى فحاولة «لاكتشاف وتقديم الأسئلة التى فن شأنها أن تساعد فى اقتراح طرق جديدة للتفكير فى حيواتنا، طرق جديدة للإدراك لا تعتمد على المقابلات المزدوجة» (لقاء فع المؤلف ـ ١٩٩١).

وبرغم رفض كروجر للثقافة الفيلمية العافة– كما فى قولها «يعرض الآن ستة أفلام جديدة كلها سيئة ـ ترى كروجر أن الثقافة العافة يمكن استخدافها بشكل إيجابى فنتج فن قبل الفنانين المستعدين لإزاحة المعتاد والمتوقع. وبالنظر إلى الطاقات الإبداعية والثقافية التى ينطوى عليها جهاز التلفاز، ترى كروجر أنه « بدلا فن التقوقع والتهميش فى الحوارى والأزقة الفنية التى لا يراها سوى القليل، حيث تذاع أعمالى فى التلفاز بوصفها «رسما فنيا»، تفضل كروجر أن تكتب تشكلات لغوية لأعمالها، فتصير حينئذ «داخل النظام السردى، فتستطيع حينها تغيير الوضع أو التشكيل السردى الذى تراه فيها».

وباختصار، تحاول كروجر أن تجد لنفسها فكانا فى المواقع التى تستطيع البدء فى التأثير فن خلالها» (لقاء فع المؤلف-١٩٩١).

وبالمثل نجد نوع التأكيد نفسه على الفعالية والتأثير الإيجابى فى الممارسات الفنية عند زفيلة كروجر الفنانة اللغوية جينى هولزر، التى تضع أعمالها فى سياق «الإعلام السياسى والنشرات السياسية» فؤكدة أن دورها الفنى هو فى تقديم «آراء وتوجهات سياسية فختلفة» (لقاء فع المؤلف-١٩٩١) وقد تفادت أعمال هولزر الأولى كعملها «الحقائق»- فثل تشكيلات كروجر اللغوية المنظورة- الجدل المباشر والصريح أو تقديم «قائمة بطرائق التفكير المختلفة عن الأشياء» وهى الفلسفة الفنية التى انتقدها الكثير فن المتلقين بسبب رأوه فيها فن عدم دقة أيديولوجية. وهو النقد الذى قبلته هولزر فؤخرا فقرة بأن «هناك فشاكل أكثر إلحاحا تحتاج لحلول فورية» (لقاء فع المؤلف-١٩٩١).

وفايثير الفضول هنا هو رغبة هولزر فى إيجاد حلول فورية لمشاكل أكثر إلحاحا، فقد تأفلت هولزر فكرة استخدام جهاز التلفاز كوسيلة فنية شعبية تستطيع فن خلالها فزج المألوف فن التشكلات الفنية بغير المألوف. وترى هولزر أن بياناتها السياسية العافة قد لقيت نجاحا لا فيما يتعلق بكونها أعمالا فنية واعية بذاتها، ولكن فيما يتعلق بكونها «قريبة إلى فا يبدو عادة على شاشات التلفاز بوصفه ذا فغزى حقيقى» (لقاء فع المؤلف-١٩٩١). وبعبارة أخرى تؤكد هولزر -فثلها فى ذلك فثل كروجر- بصورة فباشرة، وواضحة، عملية السبك أو التشكيل التى تمارسها القوى السياسية والعقائد الاجتماعية على المجتمع، فحاولة بذلك أن تفلّ الحديد بالحديد، فتوظف وسائل الإعلام ذاتها كى فا «تظهر الإشكاليات والقضايا -التى هى إشكاليات وقضايا النجاة المعتادة - فتجعلها تبدو أكثر واقعية وفعلية فرة أخرى لدى عافة الناس» (لقاء فع المؤلف-١٩٩١).

## الهوامش:

١ -

- Barbara Kruger, interview with author, 19 June 1991.

جميع الإشارات لهذه المقابلة ستظهر فى فتن الدراسة.

# المساومة والتحييد والتصالح

## تيلرز وجونسون

إن الإصرار الزائد - كما يشير بوديلار نفسه - على نظرياته الثقافية ورؤاه الفكرية، أنتج هو نفسه نوعا من التكرارية فى استخدام الرسم للصور الشعبية السابقة فيما أسماه بوديلار «الرسم التشبيهى». ويشير بوديلار بهذه العبارة إلى هؤلاء الرسامين الذين يرون فى عملية الاقتباس السطحى التحييدى الفارغ وإعادة الإنتاج «أمرا يمكنهم قبوله ببساطة ودعة».[1] ويظهر هذا النوع من السطحية والتحييد لسوء الحظ فى كتابات -إن لم تكن أعمال- الكثير من الفنانين الاستراليين من أمثال الرسام إيمانس تيلرز، الذى يرى الفن عامة بوصفه فنا ذا طبيعة طُفيلية حتمية، ليس له إلا العيش على إعادة الإنتاج الخالية من هالة الجدارة، ونبرات الحقيقة والعمق. يقول تيلرز:

> من المقبول عامة فى استراليا أن نعتبر أن الفنون جميعها قد أتت لنا مستعملة لا أصلية، من خلال إعادة إنتاجها أو إعادة استخدامها، إلا أن ذلك غالبا ماكان ينظر له بوصفه موقفا غير محبذ وغير إيجابى؛ سوء حظ ناجم من الانفصال الجغرافى والثقافى. أما الآن فإننا نراه بوصفه مصلحة ونفعا، ذلك أننا -بفضل هذا الانفصال نفسه- نعد محميين من »الأصلانيات» من «هالتها» ومن مساحاتها ومن سلطتها. أضف إلى ذلك حقيقة أن إعادة الإنتاج الآلى يخرج العمل بدقة إليكترونية لم تتوافر من قبل، وهو الأمر الذى جعل الأعمال جميعها شبه متساوية فى القدر، متبادلة فى التركيب، فاقدة للضخامة التعبيرية الذاتية، وفاقدة للسطح بمعناه الفنى التقليدى؛ مما جعل الفن فى صورته المنتجة عبر الآلة المادة المثال للتركيب والمزج والتأليف.[2]

يقود هذا التأكيد لاستعداد الأعمال المقتبسة للتبادل والتشابه والتوليف والتركيب، يقود الناقد الفنى دانيال توماس لاعتبار الفنان الاسترالى المعاصر فنانا غير منجز وغير أصيل، برغم فخره وتباهيه بذلك يقول: «فى النهاية يعد هذا الفيضان من الرسومات المقتبسة حقيقة واقعة يرحب بها هؤلاء الفنانون، يستخدمونها ويقتبسون منها وكأن ذلك أمر طبيعى ومحبذ..

دون أن يشعروا بأى من مشاعر الاختلاس التى ربما شعر بها رسامو القرن التاسع عشر، حين اقتبسوا صورا من الفنون الشعبية».[٣]

وعلى العكس من توماس وتيلرز يرى الفنان الاسترالى تيم جونسون أن إعادة إنتاج الأعمال المأثورة من الثقافات الأخرى بوسعه أن يكون عملا جوهريا غير سطحى أو تافه. ويقول جونسون فى مناقشته للعواقب الناجمة عن اقتباس وتركيب صور من الحضارة الصينية القديمة ومن القبائل الأوروبية (وهم السكان الأصليون لاستراليا) مع صور أعماله:

> لقد قادنى ذلك للإيمان بنفسى كفنان استرالى، ذلك أننى بدأت التفكير فى استراليا كجزء من أسيا لا كجزء من أوروبا، فرأيت الكثير من الفن التيبيتى الذى هو نتاج الممارسات الدينية البوذية مما سمح لى بالدخول فى الفلسفة البوذية التى تمثل الخلفية النظرية لهذه الأعمال، حيث تستنفر هذه الصورة رؤى فلسفية وإنسانية معينة. وقد سمح لى مثل هذا الدخول النظرى باستيعاب الفن الأوروبى وصوره بشكل أكثر عمقا وتحليلا. فمثلا إذا ما رسمت تكوينا أروميا[٤] متصلا بحالة الحلم، يمثل هذا التصوير عند الأروميين دعوة للأسلاف وقواهم السحرية، التى يلخصها التصميم المرسوم بنفس المنطق الذي به إذا ما رسمت بوذا فأنت ترسم الـ بوذا الذى يؤثر فى حياتك أو حياة من حولك.[٥]

ومايبدو ذو مغزى كبير هنا هو رؤية جونسون للاقتباس الفنى بوصفه مصدرا من مصادر اكتشاف الذات؛ مصدرا لإثبات الهوية القومية والعالمية، أو حتى مصدرا للتنبؤ بالأحداث القادمة يستنفره الفنان استنفارا. فمثل هذا الانفتاح النظرى والرؤيوى على الثقافات والحضارات الأخرى التى تقدم خلفيات مرجعية وفكرية مختلفة، يمثل أحد أهم وأكثر التبديات إيجابية ونفاذا فى ثقافة مابعد الحداثة. وكما يشير كاچ من أن الدولية أو العالمية المسطحة التي يمثلها وجود سلاسل المطاعم الغربية الشعبية الشهيرة مثل ماكدونالد وبيتزاهت وغيرها فى موسكو، وبكين، والقاهرة وغيرها، يعضدها ويثبت أقدامها نوع آخر من العالمية ؛ نوع أكثر عمقا وجوهرية هو العالمية المتقمصة للمشاعر والمرجعيات المختلفة بشكل متفائل وإيجابى، وهو العالمية التى تتأتى للفرد منا حينما يعى «أننا جميعا نعيش على أرض واحدة» وأن علينا جميعا أن «نحتفظ باختلافنا وفرديتنا»، وفى الوقت نفسه أن نسعى بإلحاح «لإلغاء فوارق القوة والسطوة والسلطة فيما بيننا»[٦] أو بعبارة أخرى ، تشهد ثقافة ما بعد الحداثة -الآن أكثر من أى وقت مضى- هذا النوع من الإذابة الإيجابية للعصبيات القومية جميعها؛ تلك الإذابة أو العالمية التى ارتآها روبرت ولسن إبان إعداده لمشاريعه الفنية للتسعينات. يقول ولسن مؤكدا نيته للسفر حول العالم:

> إن مايهمنى هو أن أعمل بشكل عالمى ، فقد عملت بألمانيا فى السنوات الثلاث الماضية، وأحاول الآن العمل فى أمريكا اللاتينية وأمريكا الجنوبية، مثل ذلك الأمر يهمنى جدا، سأقوم بوضع أحد أعمالى فى كراكاس وغيرها فى المكسيك،

وبيونس أيرس ، والبرازيل وأسبانيا والبرتغال وتايلاند وأندونيسيا وقد عملت باليابان سابقا، إلا أننى أود أن أدخل فى عمق هذه الثقافة بشكل أكثر جذرية. (لقاء مع المؤلف-١٩٩١).

## الهوامش:

١ -

- Baudrillard, "Fractal Theory," 286.

٢ -

- Imants Tillers, "The Paradox of Dick Watkins," in *dick Watkins* (1985 Sao Paulo Bienal catalog) (Broken Hill, Australia: Broken Hill City Art Gallery), 11.

٣ -

- Daniel Thomas, "Dick Watkins and the Flood of Art," in *dick Watkins*,6.

٤ -

آرومى Aboriginal السكان الأصليون لاستراليا قبل دخول الرجل الأبيض واستيطانه.

**(المترجم)**

٥ -

- Tim Johnson, Interview with author, *Art and Australia* 29.1 (spring 1991):48.

٦ -

- John Cage, interview with author, 12 Sept. 1990.

# العالمية المستقلة

## فنلى ولاكس

---

يشير أحد البحوث التى أجراها فرانك بوبر حول الفن المتحرك إلى أن ثورة الاتصالات التى شهدتها ثقافة مابعد الحداثة قد غيرت مركز حركات الطليعة الفنية، من القوميات أو البلاد التى نشأت فيها هذه الحركات، إلى اعتبارها جميعا كمجموعة من الحركات الفنية العالمية لاتنتمى لقومية معينة، ولكن لمجموعة من الأفكار والرؤى الفنية الإنسانية، وتتمثل مثل هذه العالمية فى التاريخ الفنى لكل من الشاعر المجسم الاسكتلندى إيان هاملتون فنلى، والشاعر البصرى الأمريكى روبرت لاكس اللذين بالرغم من انفصالهما الفيزيائى عن البيئة الفنية والإعلامية المحيطة، قد سمحت لهما سبل الاتصالات المعاصرة بالمشاركة الفنية الفعالة قوميا وعالميا فى مجالات الفن والأدب فى مابعد الحداثة. ومن ثم تقدم أعمال فنلى «الذى نشأ وتربى فى منزل مزرعة أسرته المتواضعة فى ريف اسكتلندا جمعا بين المعمار والكتابة اللغوية، فى تركيبات فنية تكرم النماذج الفنية التاريخية وقيم الانسجام والرفعة. ويظهر إيمان فنلى بقيمة النظام والبساطة التى تقول بها الكلاسيكية الجديدة بصورة واضحة فى أعماله اللغوية مثل «بيعة لـ ماليفيتش» (١٩٦٣) "Homage to Malevich" وهو عبارة عن مربع متكون من كلمتين متكررتين هما «أسود» و «سد»» "Blach Blook" وهو العمل الذى به يناصر فنلى مقولات الحركة الفنية السامية "Suprematism" بأن العمل الفنى يجب أن يكون «نموذجا للنظام حتى لو وجد فى بيئة يملؤها الشك"[١].

أما قصائد فنلى المعمارية التى تستخدم مواد مثل الخشب والحجارة فهى -بشكل عام- تحاول أن تعمق فهمنا حول حلقات التغير فى الطبيعة بدلا من الاعتماد على دوار الموضات النظرية المدنية. فى إحدى كتاباته الشعرية يقول فنلى «أعيدوا زرع شجر البتولا»[٢] فى تركيبة معمارية بالخشب تشير إلى نظام الفصول الأربعة وتقدم من باب خلفى فكرة العقاب الجسدى القديمة. وفى أعمال أخرى يحاول فنلى أن يترجم إعجابه بقيم الكلاسيكية القديمة كالبطولة مثلا بوضعها فى تركيبات ذات مرجعية معاصرة كعمله المعمارى «معبد الحديقة».[٣]

وقد كتب فنلى إهداء على وجه هذه البناية هو «إلى أبوللو، وموسيقاه وصواريخه، والإلهات

الشعر لديه».

وعندما طلب من فنلى دفع ضرائب عن حديقته، التى هى أيضا معرض أعماله المعمارية الشعرية، رفض فنلى ذلك رفضا تاما قائلا بأن حديقته ومعبدها لها صفة روحية دينية، وبالتالى فهى معفاة من الضرائب ، مضيفا أن البيروقراطية الفجة التى أجبرت السلطة الضريبية على عدم الاعتراف «بمعبد الحديقة» لأنه مصطلح لايوجد فى قوائم الكمبيوتر لديهم تمحور وتمركز التساؤل عما «إذا كان للروح أى مكان فى هذا العالم المعاصر»[٤].

وتمثل محاولات فنلى الشعرية لبعث فكرة المعبد الفنى وتوظيفها إيمانه المستمر بالقيم الميتافيزيقية والأخلاقية العميقة، التى يرفضها منطق الإعلام العام ومنطق السلطة البيروقراطية المعاصرة رفضا تاما، وقد أوحى هذا الصراع مع السلطة المحلية لفنلى باستدعاء الكثير من الرموز الفنية الحربية قديمها وحديثها فى أعماله جامعا بين الإله الأسطورى الإغريقى أبوللو، وآلات الحرب الألمانية ، ورموز الثورة الفرنسية، ومن ثم يوظف فنلى فى بعض أعماله صورا وتماثيل للدبابات الألمانية كرموز معاصرة للرعب البيروقراطى والإرهاب السياسى السلطوى، وعليه اتهم فنلى بالتعاطف مع النازية وهو الاتهام الذى من جرائه ألغى تكليفه من قبل الحكومة الفرنسية لتصميم حديقة عامة تمثل الاحتفال بذكرى مرور قرنين من الزمان على الثورة الفرنسية، وبغض النظر عن كل تلك الاعتبارات والتخبطات، تمثل أعمال فنلى الفنية أحد أهم الأساليب التى يوظف بها الفن المعاصر ويترجم القيم الأخلاقية القديمة ويبعث الحياة فيها، دون اعتبار للموقع الجغرافى أو للعصبية القومية.

وتقدم أعمال روبرت لاكس الشعرية وفلسفته الفنية العامة مثالا آخر على التوافقية والاستمرارية بين أكثر الفنون الطليعية معاصرة وابتكارا، وغيرها من أكثر الفنون كلاسيكية وطرافة، وقد عاش لاكس –مثل فنلى– فى عتامة الظل والهامش دون اعتراف رسمى بأعماله مدة طويلة جدا، وهو ينتج نوعا من الشعر التأملى المجرد أثناء وجوده المتتابع فى جزيرتى باتا موس ، وكاليمونس اليونانيتين . ووفقا لما يراه لاكس ، تقدم هذه الجزر مزيجا حيا بين الماضى والحاضر وتسمح للشاعر باكتشاف مناطق تواز وتطابق كاملة بين « العوالم الداخلية والخارجية» للإنسان، يقول لاكس:

لقد ساعدتنى فكرة وجود هذا المخطط الكلاسيكى الرائع –فيما أرى– على تنقية رؤيتى للأشياء، فأنا أحب أن أكون فى مكان يلتقى فيه البحر والأرض والسماء وترى فيه الأشجار، ربما أشجار الزيتون، والغنم والماعز وراعيها . تلك أشياء طبيعية وعريقة ومقدسة وكلاسيكية بكل مافى هذه اللفظة من معنى، بقدر ماهى مشكلة لرموز كثيرة وعميقة وتقليدية فى الشعر الغربى عامة.[٥]

فلاكس يرى أن هذه الجزر اليونانية تمنح إحساسا بالالتحام مع الأعماق الشاعرية التى خلفتها العصور البائدة ، وأن هذا الإحساس بالالتحام يشير بدوره إلى صفات إدراكية كونية

لاترتبط بزمن أو تاريخ معين. وعليه يتطلع لاكس فى أعماله إلى نوع من الوعى عالمى يتجاوز الظرف التاريخى ليصل للإنسانيات العامة، يقول لاكس:

> ربما يكون أى نوع من أنوا ع القبلية أو القومية مفيدا بدرجة ما فى مرحلة معينة من النضوج الشاعرى، إلا أنه فى النهاية .. وبعد اكتمال هذا النضوج، يمكن للشاعر تحرير ذاته منه. فلكل أمة أو قرية عقائدها وعاداتها، أما عادات الفن وعقائده الأخيرة والنهائية فربما يمثلها أولا وأخيرا مدى كونية أو عالمية هذا الفن. (لقاء مع وليام باكارد ـ ص٢٧).

ومن ثم يشير لاكس -مثل فنلى- إلى أن الانعزال الجغرافى قد يكون ذا نفع ومصلحة كبيرين للفنان الذى يتطلع لاستنباط وتقديم فن كونى بدرجة أو بأخرى من عناصر التجربة الحياتية الإنسانية، الداخلية منها والخارجية، فبدلا من التعامل الحرفى مع العالم الخارجي بالاحتفال أو التفتيت أو التشويه لمظاهر الثقافة العامة المحدودة نسبيا يؤكد لاكس- مثله فى ذلك مثل فنلى وجونسن ومونك وويلسن وكاچ - قدرة الفنان على إعادة تخليق وتوفيق مرجعيات ثقافية وجغرافية وتاريخية وذاتية مختلفة، تمكنه من الوصول إلى أعمال إنسانية وشاعرية جديدة.

## الهوامش:

١ ـ

- Ian Hamilton Finlay, "Letter to Pierre Gamier, September 17th, 1963, *Hispanic Arts* 1.3-4 (Winter/Spring 1968): 84.

See also Yves Abrioux, *Ian Hamilton Finlay: A Visual Primer* (Edinburgh: Reaktion, 1985).

٢ ـ وهو شجر كانت تستخدم فروعه قديما فى معاقبة الأطفال.

**(المترجم)**

٣ ـ معبد الحديقة "The Garden Temple" هو عبارة عن بناية ضخمة مشكلة بصورة تشبه المعابد الرومانية القديمة فى قلب الحديقة الشعرية التى بناها فنلى فى مزرعته باسكتلندا، ويعد معبد الحديقة أحد أهم الأعمال الممثلة لفن هذا الشاعر بما يحويه من تشكلات نحتية وكتابية وتصويرية ومواد كثيرة ومتنوعة من الخشب والقماش والحفر والنحت والأشياء الجاهزة. انظر:

- Nagy Rashwan, Ian Hamilton Finlay & The Post - Modern Impulse. A Master's thesis. De Montfort University Library, Liecester, England.

**(المترجم)**

٤ -

- Ian Hamilton Finlay, Sunday Times (London), 7 Aug. 1973.

٥ -

- Robert Lax, interview with William Packard, New York Quarterly, no. 30 (Summer 1986): 26.

جميع الإشارات لهذه المقابلة ستظهر فى متن الدراسة.

# أندرسن والحرية الأمريكية

ربما ـ من موقعنا التاريخي هذا في بداية التسعينات ـ يمكننا أن نعتبر الفنانين الأوروبيين من أمثال إيان هاملتون فنلي وهنري شوبان والفنانين الأمريكيين من أمثال جون كاچ، وروبارت لاكس وكينيث جابيورو ووليام باراس وبرايون جايسن بمثابة الرواد الطليعيين في تعددية الوسائل الفنية التي قدمتها ما بعد الحداثة في نهاية الخمسينات وبدايات الستينات، وبالمثل ربما يمكننا اعتبار الفنانين الأصغر سنا من أمثال ستيف رايخ وروبرت آشلي وإيفون ريانر وفليب جلاس وروبرت ويلسن وغيرهم من الفنانين الأصغر منهم عمرا من أمثال لوري أندرسون وميرديث مونك وكاثي أكر وباربارا كروجر وجيني هولزر ووارين بارت ولاري وندت، بمثابة الجيل الثاني من الطليعيين الذين استخدموا الوسائل التقنية الجديدة التي قدمتها فترة الثمانينات؛ فمدوا من جماليات تعددية الوسائل الفنية مدا، مؤكدين بذلك بصيرة الأعمال التجريبية التي قدمها الجيل الأول، بتقديمهم إمكانات إبداعية وتقنية جديدة قد يراها بارت «مولودة على المستوى التقني ولكنها لم تولد بعد على المستوى التنظيري».[1]

وبينما تحاول نظريات التناص المعاصرة النظر إلى الخلف متوهمة النقص والفقدان فيما أطلق عليه جوناثان كولر «التلاعب مع السطحية» من خلال دراستها «لمعان معروفة ومعتمدة في الثقافة بالفعل آملة في تكوين المبادىء التي يتبعها أفراد هذه الثقافة»[2]، تقدم الإبداعية الطليعية متعددة الأدوات في ما بعد الحداثة آخر ما توصل إليه الإنسان من ابتكارات تقنية وفنية من خلال تعريف وتوظيف أنواع جديدة من المعاني لم تعرف أو تر من قبل. أو كما يقول باراس «إننا لم نكن يوما فنانين كيما نستكشف معاني ومعلومات ثابتة موجودة من قبل، بل كنا كذلك كيما نستكشف أو نبدع عوالم جديدة، وكيانات جديدة، وحالات وعي جديدة»[3]، إلا أن بوديلار يرى أن الأعمال الأوروبية ينقصها الحرية الإبداعية، ويشير مؤكدا ماتراه إيزابيل هوبيرت، من أن أوروبا تبدو في أعين الأمريكان «كعالم ثالث أنيق» ، إن سيادة الثقافة الأوروبية لها وجهان: وإذ إنها «لا تزال في المركز إلا أنه مركز العالم القديم» حيث ينقصها الحرية النشطة التي يراها في «المؤسسات الأمريكية وفي عقول كل الأمريكان»[4]، وفي موضع

آخر يميز بوديلار بين هذه الحرية و« السريالية» التى يراها «نوعا من أنواع المبالغة التعبيرية لها طبيعة جمالية فى الأساس، ومن ثم هى تعبير عن طموحات أوروبية».[٥]

وتربط لورى أندرسن هذه الصفة بالعقلية المحاصرة فى الكتب المقدسة ، واصفة أعمالها فى السياق الفلكلورى الشعبى الخاص تقول أندرسن:

> هناك أناس يفعلون أكثر أنواع الفعل مللا ورتابة، ويعتقدون المعتقدات العامة، ويتحدثون عنها بوصفها حقائق كونية .. وما أفعله هو أن أقص نفس نوع القصص المشكلة من الكتب المقدسة أو المبنية عليها أو المتضمنة فيها أو تحتها، إلا أننى أقصها باختلاف ما (لقاء مع المؤلف ـ ١٩٩١).

ومن ثم لاترى أندرسن أعمالها بوصفها سريالية بل على العكس تصفها بأنها «كتلة من الثلج العادية جدا» وتصر على إمكانات التواصل فى أعمالها برغم استخدامها للتكنولوجيا الحديثة تقول:

> إن آخر أعمالى كان عملا غاية فى التواصل والتواد برغم استخدامه للتقنيات التكنولوجية العالية ، وكان أداء فرديا أيضا، وبالرغم من حضور سبعة عشر مشاهدا فقط فى آخر جولة فنية قمت بها لهذا العمل، مازلت أشعر بأنه أكثر أعمالى توادا واتصالا بالناس. فالقضية إذن ليست فى حجم الجمهور، ولكنها فى كيفية مخاطبة الناس وفيما تحاول قوله لهم. فبينما قد لا يصل أى إحساس بالتواصل أو التواد بين اثنين يحاضر أحدهما الآخر بشكل رسمى منفصل، يمكنك أن تقول شيئا يتلقاه آلاف المشاهدين بصورة تعكس تواصلا حقيقيا، فهناك أشياء كثيرة لايمكن أن تتخذ ببساطة أو تقعر نظر. (لقاء مع المؤلف-١٩٩١).

وبينما يرى جيمسون أن أعمال أندرسن وجميع الإبداعات متعددة الأدوات، هى أعمال مسطحة «لاينبغى أن يكون لها معنى على الإطلاق» (القراءة بلا تأويل) (ص٢١٧-٢١٨) قد ترى أندرسن دون شك أنه -أى جيمسون- «يبحث عن هذه المعانى فى غير مواضعها فى العمل الفنى » قائلة: «دائما ما حاولت أن أقدم أعمالا يفهمها الناس، ذلك هو السبب الوحيد الذى يجعلنى أستمر كفنان. السبب الوحيد» (لقاء مع المؤلف-١٩٩١).

**الهوامش:**

١ -

- Barthes, "The Third Meaning," 67.

٢ -

- Jonathan Culler, *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction* (Ithaca, N.Y.: Cornell Univ. Press, 1981), 99.

٣ -

- William Burroughs, *The Adding Machine: Collected Essays* (London: John Calder, 1985),102.

٤ -

- Baudrillard, America, 81.

٥ -

- Baudrillard, America, 86.

# أثر التغريب أم أثر التقمص العاطفى؟

# جلاس و ولسن

يؤكد المؤلف الموسيقى الأمريكى فليب جلاس – مثل لورى أندرسن – قدرة أعماله وتراكيبه الموسيقية– برغم انفصال مفرداتها على المستوى المجرد – التآلف والانسجام «كأجزاء من صورة واحدة». فمثله فى ذلك مثل كاچ الذى يرى أن عمله الأوبرالى الخالى من النص «يوروبا» يقدم رغم ذلك مسرحا مدهشا، يصر جلاس على وجود الصفات التأليفية والانسجامية فى عمله «أينشتين على الشاطئ» (١٩٧٦) "Einstein on the Beach" وهى الأوبرا أو المسرحية الموسيقية التى تعاون فيها مع مؤلف الحوار الدرامى الأمريكى روبرت ويلسن. ومن ثم يقول جلاس مشيرا إلى أن هذا العمل – مثل يوروبا – رغم خلوه من النص يظل عملا منسجما ومتآلفا:

يتركز هذا العمل بدرجة كبيرة حول فكرة أن الأوبرا –هذه الأوبرا– لاتحتاج بالضرورة إلى نص مكتوب، فكل منا يأتى العمل بنصه الخاص، أو بعبارة أخرى تعتمد فى تكملة هذا العمل على الجمهور. فما فعلناه هو تخليق قطعة موسيقية مسرحية تعتمد على أفكار أينشتين يظهر فيها نص منفصل المفردات على المستوى المجرد، أجزاء مما كتبه أناس كثيرون فى ظروف كثيرة تخلو من السرد بمعناه المعروف، حيث القصة والحبكة .. الخ ولحسن الحظ رأى المشاهدون هذا النص كنص يعبر بالفعل عن أينشتين وهو الأمر الذى انتويناه .. ومن ثم على مايبدو نجحنا فيه.[1]

وبالمثل تقدم أعمال روبرت ولسن الفردية والمشتركة أنواعا جديدة من المسرح الموسيقى، وأنواعا جديدة من التآلفية والتركيبة التى تعتمد فيما يدعو للإعجاب على أشكال ومعادلات إيجابية فى التوليف اللاسردى. فبدلا من السعى للوصول إلى الوقع التغريبى البرختى، يسعى منطق التوليف المسرحى عند ولسن لتوليد وقع التعمق العاطفى الذى وصفه ستيفان برخت بـ «التواصلية غير اللفظية وغير المنطقية». وبرغم اعتماد ولسن على السلوك النفسى الخاص بمرض الانفصال عن الواقع "Autism" الذى يعانى منه زميله والمتعاون معه فى إنجاز أعماله كريستوفار نووليز، كمصدر للوحى فى أعماله، تبدو أعمال ولسن معضدة ومساندة للخطاب

العقلى المنطقى بشكل عام، فتقدم طابعا رقيقا وعقلانيا ولاسرديا فى آن واحد. يقول ستيفان برخت:

> كانت فكرة ولسن أثناء البروفات وتجميع النصوص، وغيره أن علينا نحن المؤدين أن نتعلم من كريستوفر بأن نكون حوله دائما وبأن نتكلم معه، ونحاول تقليد سلوكه الكلامى وأن نحاول التواصل معه بتقليده وخلافه، إذ إننا حينها كنا على وشك الذهاب معا فى جولة فنية للعرض فى أماكن كثيرة، ومن ثم رأى ولسن أن هذا الفعل سوف يساعدنا على إخراج القطعة العرضية أو المسرحية فى هذا العمل، ومن ثم تفريغ الشكل العقلانى أو المنطقى للخطاب اللفظى الذى بدوره يجعل من هذه القطعة مملوءة بـ وموضوعة فى شكل، تشكل تواصلى لا نثرى ولا لفظى تقدمه انسجاميات صوتية شعورية.(٢)

ومن ثم يؤكد ولسن مثل كاج وأندرسون وجلاس وفوق الجميع مثل باراس -ذلك الكاتب الشاعر الذى يمدحه ولسن خصوصا لأنه «لم يخف من تكسير القواعد والنظم حتى يستطيع إنشاء لغة جديدة» - مثل هؤلاء جميعا يؤكد ولسن قدرة التواصلية اللاخطية أو اللاسطرية التى لاتتبنى المنطق المألوف على تعميق وتوسيع التواصلية المنطقية الخطية المألوفة (لقاء مع الكاتب-١٩٩١) . وكما يمكننا جميعا أن نرى، يحدث التواصل فى الغالب بين سطور ما نقوله أو نكتبه أو نقرأه أو نسمعه لا فيها، وهى الطاقة التواصلية التى لن يبدأ الواحد منا فى إدراك أبعادها، إلا إذا استطاع رؤية المنطق العام فى تشكل أوسع يرى فى الاتصال المنطقى قدرات تواصلية لايمكن استكشاف طاقاتها الفكرية والفنية إلا عبر مذاوجته بالتواصلية غير المنطقية وبالتواصلية المتجاوزة للمنطق كلتيهما فى أن واحد.

## الهوامش:

١ -

- Philip Glass, interview with author, *Review of Contemporary Fiction* 7.2 (Summer 1987): 104, 106.

٢ -

- Stefan Brecht, *The Original Theatre of the City of New York: From the Mid-60s to the Mid-70s*, book 1, *The Theatre of Visions: Robert Wilson* (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1978), 271.

# باراس، ووكر
# ونظام الفوضى

وليام باراس - مبدع المقتطفات والشذرات الشعرية الأول، تلك التى ينقدها هو نفسه أحيانا بوصفها «شيقة على المستوى التجريبى، إلا أنها ببساطة غير قابلة للقراءة» برغم اعتباره لها فى أكثر صورها تمردا «سلاحا أول للمجابهة أحاول به استثارة المظاهرات» - حتى وليام باراس هذا يهدىء الآن من إيماناته الأولى بالتركيب اللغوى الفوضوى؛ يقول باراس فى تعليقه على الاتهام إلى أعماله بأنها تقدم «صورا ليس بينها روابط»:[1]

> تبدو هذه الرؤية مشوبة بالقليل من الغموض، ذلك أن الصور جميعها تتآلف وتنسجم دوما ورغم كل شىء، ففى طبيعتها نوع من المغناطيسية تنجذب بها إلى مثيلاتها، فإذا ما كانت لديك إحدى الصور فى مكان ما، ستجذب هذه الصورة - بصورة شبه حتمية - أو تنجذب هى ذاتها إلى غيرها ومع مثيلاتها من الصور، فهو أمر يتعلق بطبيعة اللغة والكلام نفسها .. هناك دائما ذلك النوع من المغناطيسية أو الانجذاب بين مفردات اللغة وصور الكلام[2].

ويعيد وليام باراس تأكيده إمكانات التناغم والانسجام فى الأعمال الفنية فى مابعد الحداثة ورؤاها إبان تأمله لأعمال روبارت وكر التصويرية لمدينة نيويورك. ومن ثم يرى باراس أن أعمال وكر تستنفر عوامل « التوحيد الموحدة» للمفردات النظرية الفوضوية التى تظهر عليها المناطق المزدحمة فى مدينة نيويورك، ويستنتج أن تشبيهية ما بعد الحداثة المتهمة بالسطحية تلك يذيبها وينفذ من خلالها ما يمكن تسميته الطابع الترميزى لعقلية مابعد الحداثة يقول باراس:

> إذا أخذنا - على سبيل المثال - مجموعة معينة من الصور، فقد نرى كيف تتداخل وتتقاطع حالات الواقع الداخلى والخارجى فيها، فبرغم عدم ظهور مايشير إلى تحديد أى من هذه التداخلات كمعلم الصور الأساس، فإننا نرى أن الصور أو الفنان - خاصة إذا كان بمثل جودة وجدية وكر - يستخدم تصورا محددا وعميقا للواقع المزدوج هذا. فوكر استطاع أن يمسك بمعنى اللا معنى، بنظم الفوضى،

بالوحدات الموحدة للعناصر التى لا تدعى أى ارتباط.[٣]

## الهوامش:

١ -

- William Burroughs, *The Job: Interview with William Burroughs,* by Daniel Odier (London: Jonathan Cape, 1970), 48; William Burroughs, *Electronic Revolution* (1971), in *Ah Pook Is Here and Other Texts* (London: John Calder, 1979), 125.

٢ -

- William Burroughs, interview with author, 6 Oct. 1983.

٣ -

- William Burroughs, "Robert Walker's Spliced New York," *Aperture*, no. 101 (Winter 1965): 66.

# بيكت.. و واريلو ووضوح الروح

إن ما يدعو للدهشة أكثر من ذلك كله فيما أعتقد، هو أن أعمال صمويل بيكت الأخيرة قربته قربا من الإيجابية التى حاولت هذه الدراسة توصيفها فى أدبيات ما بعد الحداثة وتصوراتها الفنية.

فقد قدمت إحدى شركات الإنتاج الأمريكية «مابو ماينز» أعمال بيكت بوصفها تحتوى على تغير رؤيوى درامى من التشاؤمية واليأس الذى يرتبط بالعامل-بى، للإيجابية غير المتوقعة. من أعمال بيكت التى تؤكدها صفات العامل -سى. على سبيل المثال، يشير الممثل دافيد واريلو إلى الطريقة التى انتقلت بها قراءته لعمل بيكت «الضائعين» من التركيز على المحتوى، إلى التركيز على التناغم الصوتى فى العمل أو أثره الصوتى، فصار العمل من وجهة نظره أكثر وضوحا للمتلقى فرديا وجماعيا. يقول واريلو:

> لست أعرف بالفعل ما يعنيه هذا العمل «الضائعين» "The lost ones" فهو عمل غامض بالفعل .. لذا قررت أن ألقى جانبا كل اهتمام بالمنطق أو المعنى الحرفى وأن ألعب هذا العمل بوصفه قطعة موسيقية من الكونشرتو، من خلال التعامل مع العبارات والجمل باعتبار ديناميتها الصوتية. والأمر الداعى للفضول حقا أن المتفرجين الذين رأوا هذا العمل من قبل أخبرونى بأنهم بعد مشاهدة أدائى هذا له ، صار العمل بالنسبة لهم أكثر وضوحا ومنطقية مما كان عليه سابقا بشكل غير مصدق».[١]

ويكمل واريلو من تعليقاته حول النجاح المدهش الذى لاقاه إنتاج هذا العمل فى نيويورك، بتعليقه على النجاح الأكثر إدهاشا الذى لاقاه أداؤه لهذا العمل فى أوروبا يقول:

> وبعدها أعطيت فرصة تجربة أدائى لهذا العمل فى أوروبا، فى فرنسا وألمانيا وإيطاليا وفى كل هذه البلدان قمت بأداء العمل باللغة الإنجليزية - على الأقل فى البداية - ولم يشك أى من المشاهدين البتة أنهم لم يستطيعوا الفهم.. وكأن هناك شيئا ما فى طبيعة اللغة نفسها، فى وضوح الروح السابقة على اللغة، تجعل

منها مفهومة بشكل ما حتى ولو لم تفهم الكلمات ولست أعرف ماهو ذلك الشئ.. هو جزء من لغز الحياة فيما أرى. (الرواية المعاصرة ـ ص ٩٥ ـ ٩٦).

قد تدهش مثل هذه العبارات «وضوح الروح» «لغز الحياة»، «معنى اللا معنى»، «التوحد الدفين بين اللا مترابطات» وغيرها من الأفكار التى تشير إلى انتقال المعنى إلى المشاهد فى المسرح المعاصر بصورة مؤثرة عبر التجربة المسرحية لا عبر النصوص، ومن خلال قدرات المشاهدين الناجحة فى إكمال أو اكتشاف ذلك المعنى فى العمل المعاصر عبر أحاسيس التناغم والانسجام فى صوتياته حتى ولو لم يفهموا الكلمات ـ قد تدهش هذه العبارات والأفكار جميعها ـ هؤلاء الذين يسيئون فهم توجهات ما بعد الحداثة باعتمادهم على افتراضات العامل ـ بى المختزلة. ومن ثم تتضح المقارنة أو المفارقة بين رؤية هذه التوجهات فى نظريات ورؤى العامل ـ بى ومثيل هذه الرؤية فى نظريات العامل ـ سى. إن ما بعد الحداثة فيما يتعلق بطابعها الثقافى والفنى والفكرى على حد سواء، هى أكثر عمقا وتعددا وتنوعا مما افترضه ناقدوها وناقضوها ـ وكما يشير واريلو «لم يشك أحد البتة.. أنه لم يستطع الفهم».

## الهوامش:

١ ـ

David Warrilow, interview with author, *Review of Contemporary Fiction* 7.2 (Spring 1978): 95.

جميع الإشارات لهذه المقابلة ستظهر فى متن الدراسة.

# جدولة مراحل مابعد الحداثة وتلخيصها

وإذا ما أوردنا وضع مراحل مابعد الحداثة فى جدول تلخيصى مختصر، تظهر لنا هذه المراحل ـ مثلها فى ذلك مثل مراحل الحداثة ـ فى ثلاث مناطق زمنية متتابعة أولاها: تتضمن مرحلة بدء أولى تتسم بأحاسيس الفزع والتشاؤم تتلوها أو تصاحبها مرحلة من الإبداع التهكمى القاتم، وثانيتها: تتضمن مرحلة من التجريب الجوهرى أو الجذرى الواسع وثالثتها: مرحلة من الفزع والسوداوية تتلوها، أو تصاحبها ثقة تنبؤية فى حالات الإبداع التآلفى الجديدة. ولنمثل على ذلك من فترة الحداثة فى مراحلها الأولى بأعمال ماكس نوردو مثل «الاهتراء» (١٨٩٥) "Degeneration" وأعمال هويسمان مثل «ضد الطبيعة» (١٨٨٤) "Against Nature" التى تقدم رؤية متشائمة خفيفة الظل تعرف الحضارة السائدة حينها بوصفها حضارة متدهورة وفى طريقها للانتهاء. أما مراحل الحداثة الثانية فيمكن التمثيل عليها بأعمال بروست الشعرية من أمثال «طريق البجعة» (١٩١٣) "Swann's Way" أو أعمال ولف مثل «رحلة الخروج» (١٩١٥) "Voyage Out" وأعمال جيمس جويس «صورة الفنان كشاب» (١٩١٩) "A Portrait of the Artist as a Young Man" بكل ما فى هذه الأعمال من تجريبية جذرية، ثم بعد ذلك فى المرحلة الثالثة بأعمال سينجلر الكوارثية المتشائمة كما فى «نهاية الغرب» (١٩١٨ و١٩٤٢) "The Decline of the West" التى تتلوها رحلة التفاؤل والإيمان بالطاقات الإبداعية الجديدة كما فى كتابات مارينيت المستقبلية.

ومن المنطق نفسه يمكن التمثيل على مراحل ما بعد الحداثة الأولى بكتابات ولتر بنجامين المتشائمة حول فقدان هالة الفن فى مقاله الشهير «العمل الفنى فى زمن الإنتاج الآلى» (١٩٣٦) "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" وكتابات برخت المتشككة فى إمكانات حالات التمثيل الواقعية والحداثية عموما، وكتابات سارتر المشككة فى قيم وكنه الوجود الإنسانى عموما كما فى عمله «غثيان» (١٩٣٨) "Nausea" تلت هذه المرحلة مرحلة أخرى من السخرية التغريبية الهارية كما فى أعمال كوينانو «شجرة النباح» (١٩٣٣) "The Bark-Tree" وأعمال بيكت «وات» (١٩٥٣) "Watt" «وحدة الطاقة الكهربية».

أما مراحل ما بعد الحداثة المتأخرة فتتضمن مرحلة التجريب الفكرى والفنى الواسع التى

يمثلها العامل - بى مثل رواية بورجيس «روايات» (١٩٦٢) "Fictions" وأعمال باراس من مثل «التعبير الملتهب» (١٩٦٤) "Nova Express" وأعمال بارت من مثل «الضياع فى منزل المتعة» (١٩٦٨) "Lost in the Funhouse" وأعمال بتور مثل «التعديل» (١٩٧٠) "La Modification" وأعمال بيكت مثل «الضائعين» (١٩٧٠) "Lost Ones" وأعمال بالارد من مثل "معرض الفظاعة» (١٩٧٠) "Atrocity Exhibition" و«لينى بروس الجوهرى» (١٩٧٢) "Essential Lenny Bruce" وأعمال بروك - روز مثل «عبر» (١٩٧٥) "Thru" وأعمال بارت مثل «خطاب المحب" (١٩٧٨) "A Lover's Discourse" ثم تأتى بعد ذلك المرحلة التنبؤية الأخيرة التى تؤمن بالطاقات الإبداعية والفنية للتجارب الجديدة، وهى المرحلة التى نعيشها الآن فى ما بعد الحداثة، والتى يمكن تعريفها من خلال تحديد عناصر التواتر بين النظريات القيامية السوداوية مثل أعمال بوديلار وجيمسون، إضافة إلى أعمال فنانين وكتاب من أمثال دون ديليليو فى روايته «الضجيج الأبيض» (١٩٨٤) "White Noise"والتوجهات الأكثر تفاؤلا وإيمانا وعمقا وتنوعا مثل أعمال كاچ وغيره من المبدعين الذين عرفتهم هذه الدراسة بالعامل-سى ، هكذا يقدم الجدول التالى توضيحا خرائطيا لهذه التوجهات جميعها فى الحداثة ومابعد الحداثة.

| المراحل العامة للحداثة وما بعد الحداثة | | |
|---|---|---|
| **الحداثة ١٨٨٠ - ١٩٣٠ تقريباً** | | |
| النظريات الكوارثية | الإبداع السخرى القاتم | ١٨٨٠-١٩٩٠ |
| الإبداع الجوهرى أو الجذرى الواسع | | ١٩٠٠-١٩٢٠ |
| النظريات الكوارثية | تفاؤلية تنبؤية | ١٩٢٠-١٩٣٠ |
| **ما بعد الحداثة ١٩٣٠ - ١٩٩٠ تقريبا** | | |
| النظريات الكوارثية | الإبداع السخرى القاتم | ١٩٣٠-١٩٥٠ |
| الإبداع الجوهرى أو الجذرى الواسع | | ١٩٥٠-١٩٧٠ |
| تشاؤمية تنبؤية | تفاؤلية تنبؤية | ١٩٧٠-١٩٩٠ |

# حالات الحداثة ومابعد الحداثة

---

تحاول التواريخ والتصنيفات التى يحتويها هذا الجدول الزمنى أن تشجع القارىء بصورة حثيثة على رؤية مراحل ما بعد الحداثة والحداثة بشكل أكثر تقريبا، لا أن تحدد بشكل قاطع أطر هذه المراحل التاريخية، ومن ثم فهى محاولة لإعادة النظر والنفاذ بالرؤية فى التوجهات المقابلة فى الحاضر والماضى على حد سواء، لا محاولة للتتبع التاريخى الدقيق لجميع التطورت والتغيرات الثقافية والفنية على مدى السنوات المائة السابقة. فأعمال كاج على سبيل المثال لا يمكن موضعتها بشكل دقيق فى مرحلة السبعينات كما أوحت الصفحات السابقة، فإبداعية كاج الإيجابية العميقة ميزت روح مابعد الحداثة منذ بداياتها فى الثلاثينات. إن ما تحاول هذه الجدولة طرحه هو تأكيد درجة التقابل والتوازى بين التشاؤمية أو الملاعبة السطحية للمفكرين والفنانين الأوائل فيما بعد الحداثة من أمثال بنجامين وبيكت وغيرهما من المنظرين المعاصرين الأكثر تشاؤما وسوداوية مثل بوديلار وغيره ممن عرفتهم هذه الدراسة بالعامل-بى ، بين هؤلاء المنظرين القياميين ، ومقابلهم من الفنانين والمفكرين أصحاب الرؤى التفاؤلية الرحبة وطموحاتها وإبداعاتها وتجاربها من أمثال كاج وغيره ممن عرفتهم هذه الدراسة بالعامل-سى، أيا ماكانوا، وأيا ماكانت وسائلهم الفنية ـ أهى متعددة الأداة مثل جلاس، وولسن ، وأندرسن أو هى رمزية جديدة مثل وليام باراس، باختصار إن مابعد الحداثة ليست تلك التبديات السطحية الفاقدة للمركز كما زعم بعض مؤرخيها طوال السنوات الثلاثين أو الأربعين الماضية.

أحيانا تتفتت التركيبات الفنية والرؤية فى فنون ورؤى مابعد الحداثة وفق منطق يبدو على السطح متسقا مع رؤى أدبيات الفشل عند بيكت ، وأحيانا تتحلل بشكل وعظى وفق منطق تساؤلى برختى ، وأحيانا أخرى تبدو هذه التركيبات وكأنها تمنح نفسها منحا لفكرة بوديلار عن وجود نوع جديد من الفصامية والازدواج وأحيانا يقدم إبداع مابعد الحداثة بسذاجة وراحة ما يؤكد تصنيفات بورديو الاجتماعية، فيخرج تركيبات واقعية مسطحة أو تلميحات رمزية تكنولوجية ساذجة. أحيانا يفيض النهر بالخيرات وأحيانا ينضب، كل وفق توقعات هيئة

الدراسات النهرية، ولكن فى أحيان أخرى يتجاوز إبداع ما بعد الحداثة -مثله مثل النهر- كل توقعات مراقبيه ودارسيه. وكما يشير باراس و واريلو يكسر الكثير من أعمال مابعد الحداثة الحائط البوديلارى الذى عرفه بالتشبيهية فاقدة المعنى، فتنفذ من ذلك الجدار بتوليدها المعنى مما ليس به معنى؛ بتوليدها «معنى اللامعنى» وكما توضح وتدلل تجارب كاچ وروشنبرج وأندرسن وجلاس وولسن وغيرهم من فنانى ما بعد الحداثة بدرجات مختلفة أن أعمال ما بعد الحداثة تستكشف وتعرف ثم تمد مدا مناطق ومساحات إبداعية جديدة وتشهد -إذ تفعل ذلك- على الوجود المستمر والثرى والمتمرد لتقاليد الطليعة الفنية، التى ينتقدها أو يحاول عقلنتها أو أسطرتها حكماء ما بعد الحداثة المتشائمون، فيقومون -إذ يفعلون ذلك- بنفيها من الوجود.

# بوديلار أم كاج؟ تحلل أم إنشاء؟

تتبدى أطروحات «العامل-بى» فى أكثر صورها تطرفا فى اعتقاد بوديلار أن الستينات والسبعينات من هذا القرن قد شهدت آخر التأوهات التى أخرجتها الثقافة قبل موتها، مشيرا بصورة لاتخلو من الحنين المرضى للماضى إلى أن تلك الأزمة الثقافية قد نبعت فى الحقبة مابين نيتشه (١٩٢٠ ـ١٩٣٠) عندما «عاش أناس كثيرون مثل بينجامين فترة تحول كبيرة من أعلى قمم الثقافة والإبداع إلى أحط مراحل الذبول والفناء» فيبدو أن بوديلار- وفقا للجدولة السابقة- لم يتجاوز حقبة النظريات الكوارثية والتنبؤ التشاؤمى التى أراها مركزة فى الفترات مابين ١٨٨٠، ١٩٠٠ ، وما بين ١٩٢٠-١٩٣٠ وأخيرا ما بين ١٩٧٠ -١٩٩٠ وكأن بوديلار قد صار أكبر عمرا من أن يضع ثقة فى ثورة ثقافية جديدة، من أن يقفز قفزة الأنغام الجديدة وأكثر صغرا من أن يستسلم لرؤية مخالفة فيلمح أحيانا تلميحا خفيا مشفرا إلى أن الثقافة الأمريكية المعاصرة ربما تقدم آخر بصيص من النور لجيله المنهك المتعب ، يقول «اليوم نرى نواتج عملية الذبول والانحدار الثقافى هذه، فيتساءل الجميع من جرائها: كيف يمكن إعادة إنشاء هذه الحضارة الثقافية المنتهية ؟ وما أراه أنا بشكل شخصى هو أن النهضة الوحيدة الممكنة تكمن فى الثقافة الأمريكية»[1] وفى النهاية لم يبق من الثقافة والحضارة المعاصرتين شئ يذكر من وجهة نظر بوديلار وجماعته النظرية، بعد مرحلة الانغماس فى المتع أو عبادة اللهو التى شهدتها الستينات، أو بعد ما طرحته هذه الفترة من طموحات إنسانية وأحلام يوتوبية وتمرد ثورى جذرى[٢]، وإذا كان ذلك ما يؤمن به بوديلار وجماعته النظرية، فإنها أيضا مشكلتهم النظرية الخاصة بهم وحدهم.

ويقدم ليوتار فى مقالاته المبكرة تشخيصا أكثر تبصرا وتشجيعا من هذه الرؤى، ففى العدد نفسه من الدورية الثقافية الفرنسية "Musique en Jeu" التى بعث فيها رولان بارت المؤلف بعد موته بالتركيز على ملامح الصوت في العمل الإبداعى، قدم ليوتار فى تأويلاته حول « الصمت الموسيقى المتنوع» رؤية تنادى بضرورة إيجاد موسيقى تتجاوز رؤى نيتشه وفلسفاته، موسيقى لا تركز على التشكيك فتبدو «مريضة وعفية فى آن واحد كما هو الحال مع

الثقافة » ولكن موسيقى « تستطيع أن تشابه الإيجابى والدافعى والحياتى -كما هو الحال مع موسيقى كاچ»[٣] هذا هو بالضبط ما يناصره كاچ فى لقائه الأخير مع بيتر جينا، الإبداع الإيجابى فى ما بعد الحداثة ، مؤكدا على إيماناتها الفنية والوجودية مرة أخرى، يقول كاچ:

> كنت أضفت مؤخرا إلى يومياتى التى عنونتها «كيف نصلح من العالم» جزءا جديدا، يتضمن رؤيتى للطليعة الفنية بأنها لن تنتهى أبدا، وأنها ستكون دائما بيننا فى صور وأشكال جديدة، وأقول ذلك لأننى أؤمن بأن الطليعة الفنية تمثل حرية العقل والاستقلالية عن المؤسسة، والنظريات السائدة، والقواعد السائدة. وبدون هذه الحرية والاستقلالية لن يكون هناك ابتكار أو إبداع فى أى مجال، لا الفن وحده، وبشكل عملى محض من الواضح أن المجتمع يحتاج إلى الابتكار والاختراع حتى نقلل من استنفادنا للمواد الخام ومصادر الطبيعة ونزيد من الإنتاجية فى الوقت نفسه حتى نواجه الزيادة السكانية الضخمة التى يزداد بها العالم يوما بعد يوم .. وما يعنيه ذلك أن الإبداع شئ ضرورى جدا. وقد يعتقد الناس أن الإبداع الفنى ليس بمثل هذه الضرورية ، إلا أنه يماثل فى ضرورة وجوده ضرورة هذا الاختراع والابتكار العلمى، إذ إنه يساعد العقل على التفتح والحرية ويمنحه المرونة اللازمة.[٤]

ومن هذا المنطلق يكون إهمالنا للإنجازات الإيجابية ولطموحات الانفتاح والحرية التى يقدمها الفنانون المعاصرون هو فى الوقت ذاته إساءة فهم وتأويل وإساءة مواضعة وتحليل لتوجهات ما بعد الحداثة ومعالمها، وهو على ذلك أيضا انحباس وانحصار فى الشرك البوديلارى الذى يزعم أن مابعد الحداثة تعطى انطباع «انتهاء المعنى وضياعه» فى عالم «ليس به سوى حالة عامة من الكآبة والضياع».[٥]

وكما حاولت هذه الدراسة أن تثبت فإنه يتبقى الكثير والكثير فى ما بعد الحداثة وفى عالم اليوم وفى المعانى والقيم الجديدة ، وجل ما علينا وعلى هؤلاء المنظرين الثقافيين فعله هو ببساطة أن نفرق جميعا بين حقائق الإبداع الثقافى المعاصر وأساطير القيامة التى تطرحها بعض النظريات السائدة حول مابعد الحداثة، فلربما يقنع أصحاب العامل-بى أنفسهم بأن الإبداع الفردى، والفردية والابتكار عموما، هى صفات مستحيلة التحقق فى عصرنا هذا بشكل منطقى، مرة أخرى تلك هى مشكلتهم وحدهم.

أما عنا، فإن الحياة والفكر فى التسعينات تدعونا لاتباع المعاصرة الإيجابية المنتجة التى يقدمها مفكرو العامل-سى من أمثال كاچ الذى يدافع عن قدرة العقل - مثله فى ذلك مثل مفكرى القرن التاسع عشر من أمثال كارليل- على التساؤل والتعجب والاندهاش من خلال تجاوز «معصرة المنطق الجامد» التى تدهس «الأسباب والمؤثرات الحقيقية»[٦] وتدمرها تدميرا.

## الهوامش:

١ -

- Jean Baudrillard, interview with Catherine Francblin, trans. Nancy Blake, *Flash Art* (international ed.), no. 130 (Oct./ Nov. 1966): 55.

٢ -

- Baudrillard discusses the difficulty of post-orgiastic initiatives in "What Are You Doing after the Orgy?" trans. Lisa Liebmann, *Artforum* 22.2,(Oct. 1983):42-46.

٣ -

- Jean-Francois Lyotard, "Plusiers silences," trans. Joseph Maier, in *Driftworks*, by Lyotard (New York: Semiotext(e), 1984), 106. Originally published in *Musique en jeu,* no. 9 (Nov. 1972).

٤ -

John Cage ,"After Anliquity" interview with Petr, Gena in A John Cofe Reader, ed. Peter Gene and Johnathan Brent (New York: C.F Peter Co~rp, 1982: 70-71.

بغرض الاطلاع على نقد لأعمال كاچ وغيره من فناني العامل-سي انظر

Cornetions Cordew, Wiggly lines and wobbly Music, *Studio International* 102, 894 (Nov/De: 1976: 249-55

٥ -

Baudrillard, *Flash Art,* 55.

٦ -

Thomas Carlyle, "Signs of the Times" (1829), in *Selected Writings*, ed. Alan Shelston (Harmondsworth, Eng.: Penguin, 1971), 78.

# بورت.. و وندت
# وتوجهات مابعد الحداثة الإيجابية

أتعتقد أنني أهتم بما قد تصفه لي عن وضعك
القديم السيىء؟ أنا لا أهتم بذلك البتة

**«وليم بلراس»**

بينما تبدو افتراضات العامل-بي لأول وهلة مغرية بالتأمل والاعتناق، لا يستنفد الواحد منا الكثير من الوقت حتى يكتشف أنه «لايهتم البتة» بالوضع القديم السيىء الذى تقدمه نظريات الفزع، تلك التى تؤمن بأن ثقافة ما بعد الحداثة قد انتهت[1] انتهاء بشعا ومزمنا ومؤلما؛ فهناك رؤى أخرى أكثر تبحرا وعمقا حول توجهات مابعد الحداثة وأدبياتها فى النظرية والتطبيق على حد سواء لفنانين، ومفكرين أكثر حكمة وموضوعية بل وأكثر إبداعا ودعة مثل كاج وغيره من فنانى ما بعد الحداثة ومفكريها.

فبينما ستظل الظروف القديمة السيئة معنا، لا يجب أن يدعونا ذلك لإهمال أو نسيان أهمية وتأثير الحالات الإبداعية الجديدة، فكليهما ذا أهمية وثقل كبيرين خاصة إذا ما أردنا استيعاب الطابع الفنى والثقافى والفكرى للماضى والحاضر، والتنبؤ بتشكلاته فى المستقبل، ومن ثم تفهم ما بعد الحداثة وحالاتها كعملية مستمرة من التشكل والتشكيل لا كأزمة ثابتة المعالم راكدة الأطر تصف جسدا ثقافيا ميتا، وليس من قدر الجميع أن يساهم فى هذه العملية الإيجابية المستمرة : إلا أن الجميع- سوى أكثرهم عنادا وصلفا- عليهم على الأقل أن يعترفوا بوجود التوجهات الإيجابية فى ثقافة ما بعد الحداثة وأن يتعاطفوا -جزئيا على الأقل- مع مقولة كاج «أشعر بأننى أزداد حياة عندما اكتشف شيئا جديدا، بأننى أتنفس بصورة أفضل، عارفا أننى أفعل الآن شيئا لم أكن أعرف كيف أفعله من قبل».[2]

وفى النهاية تكون مابعد الحداثة كوضع ثقافى عام هى ما يشير إليه بيكت بوصفه وضعا دائما «حيث كنا، كما كنا»[3] نقاوم إرهاب السكون والركود والذبول، ونزداد حياة بفعل اكتشافنا أشياء لم نكن نعرف كيف نفعلها من قبل، أو بعبارة أخرى يتخذ هذا الوضع وجوده الحقيقى فى الآن، وتتخذ هذه العملية من التغير والاكتشاف وجودها فى الحاضر داخل كافة

أنواع التحول الاجتماعي والتكنولوجي والعقلي التي تحيط بنا الآن، لا في الماضي في العشرينات أو الثلاثينات أو الأربعينات أو الخمسينات إلخ.

وكما يشير المؤلف الموسيقي وارن بورت إلى أنه في حين تبدو الإبداعات المستقبلية أو غيرها من الإبداعات التي تعتمد معالم البدائية في ما بعد الحداثة سهلة الرفض متيحة لاتجاهات التشهير بها، في حين ذلك يمكن الدفاع عن هذه الإبداعات بالمنطق نفسه، المنطق الذي يمكن الدفاع به عن أي إبداع جديد آخر بشكل عام ، ألا وهو منطق مسئولية الوجود، يقول بورت:

> إن معظم التيارات التي تهاجم استخدام التكنولوجيا في الفنون تنبثق من رؤية مؤداها أن تلك الفنون تستخدم فضلات ما أسماه آلان جنسبرج «الثقافة المخنوقة المهترئة البشعة»، أما النقد الموجه لاستخدام موسيقى الثقافات غير النامية فيتركز في مقولة أنك بذلك تستغل العالم الثالث مرة أخرى لمصلحتك الشخصية الرخيصة. والإجابة على سؤال استخدام التكنولوجيا: هو لأن هذه التكنولوجيا تتواجد بالفعل، فإن أمر إظهار كيفية توظيفها واستخدامها لنشر السلام وتوسيع الروح الإنسانية وغيره من الأغراض الفنية والفكرية هو أمر يجب أن يترك للفنان نفسه فيرينا كيف يمكنه فعل ذلك. أما الإجابة على تساؤل استخدام الموسيقى العالمية هو أننا نعيش في عالم واحد الآن؛ كوكب واحد، وإذا ما اخترنا أن نكون مهتمين بموسيقى جيراننا من الشعوب، فهو أمر يؤمل فيه أن يكون استخدام هذه الموسيقى استخداما حساسا يملؤه الوعي السياسي الذي يحترم منابع هذه الموسيقى وجذورها.(٤)

وبالمثل يشير الشاعر الأدائي المستخدم للتكنولوجيات الحديثة لاري وندت إلى أن أكثر التطورات التكنولوجية ابتكارا -مثل تكنولوجيا آلات غير المرئية- لاشك تستدعي أكثر التحديات الإبداعية والوجودية تقليدية وألفة في ضوء تساؤلٍ جديد. ومن ثم بدلا من أن نرى الفنانين كضحايا هذه التكنولوجيا بالضرورة يرى وندت أن:

> هؤلاء المبدعين والمبتكرين الذين يقفون على حافة هذه الإبداعات وآخر تطوراتها سيكونون لاشك متحكمين كلا وجزءا فيها، وسنجد حينها المشاكل نفسها التي تواجهنا الآن بالإضافة إلى الاستغلال التجاري المغالي الذي عادة ما يصاحب الإبداعات التكنولوجية الجديدة، وبرغم وجود احتمالات السقوط والتدني في استخدام مثل هذه التكنولوجيات، سنجد دوما وسط هذا الخضم من الأعمال والاستخدامات السيئة، عباقرة حقيقيين لهذا الشكل الجديد، وأعتقد أن معظم الأعمال ستكون رديئة فعلا إلا أنك سترى القليل الرائع ، والأمر برمته شيق ويستحق التأمل وربما نعيش لنرى بداياته قبل أن نرحل.(٥)

وربما -مثل وندت- نستنتج أن الكثير من الأشياء والأحداث الشيقة تنتظر أن نعيرها

انتباهنا قبل أن نرحل؛ إذ توسع ما بعد الحداثة من مجال توجهاتها لتشمل ما بعد -بعد الحداثة. وليست الأساطير القائلة بأن مابعد الحداثة قد ضلت الطريق -على أفضل التقديرات- إلا تجميعا لأعراض جزئية شبه واصفة للإنسان وروح العصر الذى نعيشه الآن.

إن واقع التجريب الإنسانى والفكرى فى مابعد الحداثة هو واقع أكثر تشويقا وعمقا من ذلك كثيرا، وكما يذكرنا كاچ «إن لنا عيونا وآذانا ومن واجبنا ونحن لانزال نعيش أن نستخدمها» (الصمت - ص ١٩٩).

## الهوامش:

١ -

- William Burroughs, *The Naked Lunch* (1959; rpt. London: John Calder, 1982),125.

٢ -

- John Cage, interview with author, 12 Sept. 1990.

٣ -

- Samuel Beckett, *More Pricks Than Kicks* (1966; rpt. London: Calder and Boyars, 1970), 20.

٤ -

- Warren Burt, interview with author, 14 Jan. 1991.

٥ -

- Larry Wendt, interview with author, 8 Feb. 1991.

# قائمة المحتويات

# المشروع القومى للترجمة

المشـروع القومـى للترجمـة مشـروع تنمية ثقافيـة بالدرجـة الأولى ، ينطلق من الإيجابيات التى حققتها مشروعات الترجمة التى سبقته فى مصر والعالم العربى ويسعى إلى الإضافة بما يفتح الأفق على وعود المستقبل، معتمداً المبادئ التالية :

١- الخروج من أسر المركزية الأوروبية وهيمنة اللغتين الإنجليزية والفرنسية .

٢- التـوازن بين المعـارف الإنسـانيـة فى المجـالات العلمـيـة والفنيـة والفكرية والإبداعية .

٣- الانحياز إلى كل ما يؤسس لأفكار التقدم وحضور العلم وإشاعة العقلانية والتشجيع على التجريب .

٤- ترجمة الأصول المعرفية التى أصبحت أقرب إلى الإطار المرجعى فى الثقافة الإنسانية المعاصرة، جنبًا إلى جنب المنجزات الجديدة التى تضع القارئ فى القلب من حركة الإبداع والفكر العالميين .

٥- العمل على إعداد جيل جديد من المترجمين المتخصصين عن طريق ورش العمل بالتنسيق مع لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة .

٦- الاستعانة بكل الخبرات العربية وتنسيق الجهود مع المؤسسات المعنية بالترجمة .



# المشروع القومى للترجمة

| | | |
|---|---|---|
| ١ - اللغة العليا (طبعة ثانية) | جون كوين | ت : أحمد درويش |
| ٢ - الوثنية والإسلام | ك. مادهو بانيكار | ت : أحمد فؤاد بلبع |
| ٣ - التراث المسروق | جورج جيمس | ت : شوقى جلال |
| ٤ - كيف تتم كتابة السيناريو | انجا كاريتنكوفا | ت : أحمد الحضرى |
| ٥ - ثريا فى غيبوبة | إسماعيل فصيح | ت : محمد علاء الدين منصور |
| ٦ - اتجاهات البحث اللسانى | ميلكا إفيتش | ت : سعد مصلوح / وفاء كامل فايد |
| ٧ - العلوم الإنسانية والفلسفة | لوسيان غولدمان | ت : يوسف الأنطكى |
| ٨ - مشعلو الحرائق | ماكس فريش | ت : مصطفى ماهر |
| ٩ - التغيرات البيئية | أندرو س. جودى | ت : محمود محمد عاشور |
| ١٠ - خطاب الحكاية | جيرار جينيت | ت : محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى |
| ١١ - مختارات | فيسوافا شيمبوريسكا | ت : هناء عبد الفتاح |
| ١٢ - طريق الحرير | ديفيد براونيستون وايرين فرانك | ت : أحمد محمود |
| ١٣ - ديانة الساميين | روبرتسن سميث | ت : عبد الوهاب علوب |
| ١٤ - التحليل النفسى والأدب | جان بيلمان نويل | ت : حسن المودن |
| ١٥ - الحركات الفنية | إدوارد لويس سميث | ت : أشرف رفيق عفيفى |
| ١٦ - أثينة السوداء | مارتن برنال | ت : بإشراف / أحمد عتمان |
| ١٧ - مختارات | فيليب لاركين | ت : محمد مصطفى بدوى |
| ١٨ - الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية | مختارات | ت : طلعت شاهين |
| ١٩ - الأعمال الشعرية الكاملة | جورج سفيريس | ت : نعيم عطية |
| ٢٠ - قصة العلم | ج. ج. كراوثر | ت: يمنى طريف الخولى / بدوى عبد الفتاح |
| ٢١ - خوخة وألف خوخة | صمد بهرنجى | ت : ماجدة العنانى |
| ٢٢ - مذكرات رحالة عن المصريين | جون أنتيس | ت : سيد أحمد على الناصرى |
| ٢٣ - تجلى الجميل | هانز جيورج جادامر | ت : سعيد توفيق |
| ٢٤ - ظلال المستقبل | باتريك بارندر | ت : بكر عباس |
| ٢٥ - مثنوى | مولانا جلال الدين الرومى | ت : إبراهيم الدسوقى شتا |
| ٢٦ - دين مصر العام | محمد حسين هيكل | ت : أحمد محمد حسين هيكل |
| ٢٧ - التنوع البشرى الخلاق | مقالات | ت : نخبة |
| ٢٨ - رسالة فى التسامح | جون لوك | ت : منى أبو سنه |
| ٢٩ - الموت والوجود | جيمس ب. كارس | ت : بدر الديب |
| ٣٠ - الوثنية والإسلام (ط٢) | ك. مادهو بانيكار | ت : أحمد فؤاد بلبع |
| ٣١ - مصادر دراسة التاريخ الإسلامى | جان سوفاجيه - كلود كاين | ت : عبد الستار الحلوجى / عبد الوهاب علوب |
| ٣٢ - الانقراض | ديفيد روس | ت : مصطفى إبراهيم فهمى |
| ٣٣ - التاريخ الاقتصادى لإفريقيا الغربية | أ. ج. هوبكنز | ت : أحمد فؤاد بلبع |
| ٣٤ - الرواية العربية | روجر آلن | ت : حصة إبراهيم المنيف |
| ٣٥ - الأسطورة والحداثة | بول . ب . ديكسون | ت : خليل كلفت |

| العنوان | المؤلف | المترجم |
|---|---|---|
| ٣٦ – نظريات السرد الحديثة | والاس مارتن | ت : حياة جاسم محمد |
| ٣٧ – واحة سيوة وموسيقاها | بريجيت شيفر | ت : جمال عبد الرحيم |
| ٣٨ – نقد الحداثة | آلن تورين | ت : أنور مغيث |
| ٣٩ – الإغريق والحسد | بيتر والكوت | ت : منيرة كروان |
| ٤٠ – قصائد حب | آن سكستون | ت : محمد عيد إبراهيم |
| ٤١ – ما بعد المركزية الأوربية | بيتر جران | ت : عاطف أحمد / إبراهيم فتحى / محمود ماجد |
| ٤٢ – عالم ماك | بنجامين باربر | ت : أحمد محمود |
| ٤٣ – اللهب المزدوج | أوكتافيو باث | ت : المهدى أخريف |
| ٤٤ – بعد عدة أصياف | ألدوس هكسلي | ت : مارلين تادرس |
| ٤٥ – التراث المغدور | روبرت ج دنيا – جون ف أ فاين | ت : أحمد محمود |
| ٤٦ – عشرون قصيدة حب | بابلو نيرودا | ت : محمود السيد علي |
| ٤٧ – تاريخ النقد الأدبى الحديث (١) | رينيه ويليك | ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد |
| ٤٨ – حضارة مصر الفرعونية | فرانسوا دوما | ت : ماهر جويجاتي |
| ٤٩ – الإسلام فى البلقان | هـ . ت . نوريس | ت : عبد الوهاب علوب |
| ٥٠ – ألف ليلة وليلة أو القول الأسير | جمال الدين بن الشيخ | ت : محمد برادة وعثمانى الميلود ويوسف الأنطكى |
| ٥١ – مسار الرواية الإسبانو أمريكية | داريو بيانويبا وخ. م بينياليستى | ت : محمد أبو العطا |
| ٥٢ – العلاج النفسى التدعيمى | بيتر . ن . نوفاليس وستيفن . ج . روجسيفيتز وروجر بيل | ت : لطفى فطيم وعادل دمرداش |
| ٥٣ – الدراما والتعليم | أ . ف . ألنجتون | ت : مرسى سعد الدين |
| ٥٤ – المفهوم الإغريقى للمسرح | ج . مايكل والتون | ت : محسن مصيلحى |
| ٥٥ – ما وراء العلم | چون بولكنجهوم | ت : على يوسف على |
| ٥٦ – الأعمال الشعرية الكاملة (١) | فديريكو غرسية لوركا | ت : محمود على مكى |
| ٥٧ – الأعمال الشعرية الكاملة (٢) | فديريكو غرسية لوركا | ت : محمود السيد ، ماهر البطوطى |
| ٥٨ – مسرحيتان | فديريكو غرسية لوركا | ت : محمد أبو العطا |
| ٥٩ – المحبرة | كارلوس مونييث | ت : السيد السيد سهيم |
| ٦٠ – التصميم والشكل | جوهانز ايتين | ت : صبرى محمد عبد الغنى |
| ٦١ – موسوعة علم الإنسان | شارلوت سيمور – سميث | مراجعة وإشراف : محمد الجوهرى |
| ٦٢ – لذّة النّص | رولان بارت | ت : محمد خير البقاعى . |
| ٦٣ – تاريخ النقد الأدبى الحديث (٢) | رينيه ويليك | ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد |
| ٦٤ – برتراند راسل (سيرة حياة) | آلان وود | ت : رمسيس عوض . |
| ٦٥ – فى مدح الكسل ومقالات أخرى | برتراند راسل | ت : رمسيس عوض . |
| ٦٦ – خمس مسرحيات أندلسية | أنطونيو جالا | ت : عبد اللطيف عبد الحليم |
| ٦٧ – مختارات | فرناندو بيسوا | ت : المهدى أخريف |
| ٦٨ – نتاشا العجوز وقصص أخرى | فالنتين راسبوتين | ت : أشرف الصباغ |
| ٦٩ – العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين | عبد الرشيد إبراهيم | ت : أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى |
| ٧٠ – ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية | أوخينيو تشانج رودريجث | ت : عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد |
| ٧١ – السيدة لا تصلح إلا للرمى | داريو فو | ت : حسين محمود |

| | | |
|---|---|---|
| ٧٢ – السياسي العجوز | ت . س . إليوت | ت : فؤاد مجلى |
| ٧٣ – نقد استجابة القارئ | جين . ب . توميكنز | ت : حسن ناظم وعلى حاكم |
| ٧٤ – صلاح الدين والمماليك فى مصر | ل . ا . سيميونوڤا | ت : حسن بيومى |
| ٧٥ – فن التراجم والسير الذاتية | أندريه موروا | ت : أحمد درويش |
| ٧٦ – چاك لاكان وإغواء التحليل النفسى | مجموعة من الكتاب | ت : عبد المقصود عبد الكريم |
| ٧٧ – تاريخ النقد الأدبى الحديث ج ٣ | رينيه ويليك | ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد |
| ٧٨ – العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية | رونالد روبرتسون | ت : أحمد محمود ونورا أمين |
| ٧٩ – شعرية التأليف | بوريس أوسبنسكى | ت : سعيد الغانمى وناصر حلاوى |
| ٨٠ – بوشكين عند «نافورة الدموع» | ألكسندر بوشكين | ت : مكارم الغمرى |
| ٨١ – الجماعات المتخيلة | بندكت أندرسن | ت : محمد طارق الشرقاوى |
| ٨٢ – مسرح ميجيل | ميجيل دى أونامونو | ت : محمود السيد على |
| ٨٣ – مختارات | غوتفريد بن | ت : خالد المعالى |
| ٨٤ – موسوعة الأدب والنقد | مجموعة من الكتاب | ت : عبد الحميد شيحة |
| ٨٥ – منصور الحلاج (مسرحية) | صلاح زكى أقطاى | ت : عبد الرازق بركات |
| ٨٦ – طول الليل | جمال مير صادقى | ت : أحمد فتحى يوسف شتا |
| ٨٧ – نون والقلم | جلال آل أحمد | ت : ماجدة العنانى |
| ٨٨ – الابتلاء بالتغرب | جلال آل أحمد | ت : إبراهيم الدسوقى شتا |
| ٨٩ – الطريق الثالث | أنتونى جيدنز | ت : أحمد زايد ومحمد محيى الدين |
| ٩٠ – وسم السيف (قصص) | نخبة من كُتاب أمريكا اللاتينية | ت : محمد إبراهيم مبروك |
| ٩١ – المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق | باربر الاسوستكا | ت : محمد هناء عبد الفتاح |
| ٩٢ – أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمريكى المعاصر | كارلوس ميجل | ت : نادية جمال الدين |
| ٩٣ – محدثات العولمة | مايك فيذرستون وسكوت لاش | ت : عبد الوهاب علوب |
| ٩٤ – الحب الأول والصحبة | صمويل بيكيت | ت : فوزية العشماوى |
| ٩٥ – مختارات من المسرح الإسبانى | أنطونيو بويرو باييخو | ت : سرى محمد محمد عبد اللطيف |
| ٩٦ – ثلاث زنبقات ووردة | قصص مختارة | ت : إدوار الخراط |
| ٩٧ – هوية فرنسا (مج ١) | فرنان برودل | ت : بشير السباعى |
| ٩٨ – الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى | نماذج ومقالات | ت : أشرف الصباغ |
| ٩٩ – تاريخ السينما العالمية | ديفيد روبنسون | ت : إبراهيم قنديل |
| ١٠٠ – مساءلة العولمة | بول هيرست وجراهام تومبسون | ت : إبراهيم فتحى |
| ١٠١ – النص الروائى (تقنيات ومناهج) | بيرنار فاليط | ت : رشيد بنحدو |
| ١٠٢ – السياسة والتسامح | عبد الكريم الخطيبى | ت : عز الدين الكتانى الإدريسى |
| ١٠٣ – قبر ابن عربى يليه آياء | عبد الوهاب المؤدب | ت : محمد بنيس |
| ١٠٤ – أوبرا ماهوجنى | برتولت بريشت | ت : عبد الغفار مكاوى |
| ١٠٥ – مدخل إلى النص الجامع | چيرارچينيت | ت : عبد العزيز شبيل |
| ١٠٦ – الأدب الأندلسى | د. ماريا خيسوس روبييرامتى | ت : أشرف على دعدور |
| ١٠٧ – صورة الفدائى فى الشعر الأمريكى المعاصر | نخبـة | ت : محمد عبد الله الجعيدى |

| | | |
|---|---|---|
| ١٠٨ - ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسى | مجموعة من النقاد | ت : محمود على مكى |
| ١٠٩ - حروب المياه | چون بولوك وعادل درويش | ت : هاشم أحمد محمد |
| ١١٠ - النساء فى العالم النامى | حسنة بيجوم | ت : منى قطان |
| ١١١ - المرأة والجريمة | فرانسيس هيندسون | ت : ريهام حسين إبراهيم |
| ١١٢ - الاحتجاج الهادئ | أرلين علوى ماكليود | ت : إكرام يوسف |
| ١١٣ - راية التمرد | سادى پلانت | ت : أحمد حسان |
| ١١٤ - مسرحيتا حصاد كونجى وسكان المستنقع | وول شوينكا | ت : نسيم مجلى |
| ١١٥ - غرفة تخص المرء وحده | فرچينيا وولف | ت : سمية رمضان |
| ١١٦ - امرأة مختلفة (درية شفيق) | سينثيا نلسون | ت : نهاد أحمد سالم |
| ١١٧ - المرأة والجنوسة فى الإسلام | ليلى أحمد | ت : منى إبراهيم ، وهالة كمال |
| ١١٨ - النهضة النسائية فى مصر | بث بارون | ت : لميس النقاش |
| ١١٩ - النساء والأسرة وقوانين الطلاق | أميرة الأزهرى سنبل | ت : بإشراف/ رؤوف عباس |
| ١٢٠ - الحركة النسائية والتطور فى الشرق الأوسط | ليلى أبو لغد | ت : نخبة من المترجمين |
| ١٢١ - الدليل الصغير فى كتابة المرأة العربية | فاطمة موسى | ت : محمد الجندى ، وإيزابيل كمال |
| ١٢٢ - نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان | چوزيف فوجت | ت : منيرة كروان |
| ١٢٣ - الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية | نينل الكسندر وفنادولينا | ت: أنور محمد إبراهيم |
| ١٢٤ - الفجر الكاذب | چون جراى | ت : أحمد فؤاد بلبع |
| ١٢٥ - التحليل الموسيقى | سيدريك ثورپ ديڤى | ت : سمحه الخولى |
| ١٢٦ - فعل القراءة | ڤولڤانج إيسر | ت : عبد الوهاب علوب |
| ١٢٧ - إرهاب | صفاء فتحى | ت : بشير السباعى |
| ١٢٨ - الأدب المقارن | سوزان باسنيت | ت : أميرة حسن نويرة |
| ١٢٩ - الرواية الاسبانية المعاصرة | ماريا دولورس أسيس جاروته | ت : محمد أبو العطا وآخرون |
| ١٣٠ - الشرق يصعد ثانية | أندريه جوندر فرانك | ت : شوقى جلال |
| ١٣١ - مصر القديمة (التاريخ الاجتماعى) | مجموعة من المؤلفين | ت : لويس بقطر |
| ١٣٢ - ثقافة العولمة | مايك فيذرستون | ت : عبد الوهاب علوب |
| ١٣٣ - الخوف من المرايا | طارق على | ت : طلعت الشايب |
| ١٣٤ - تشريح حضارة | بارى ج. كيمب | ت : أحمد محمود |
| ١٣٥ - المختار من نقد ت. س. إليوت (ثلاثة أجزاء) | ت. س. إليوت | ت : ماهر شفيق فريد |
| ١٣٦ - فلاحو الباشا | كينيث كونو | ت : سحر توفيق |
| ١٣٧ - مذكرات ضابط فى الحملة الفرنسية | چوزيف مارى مواريه | ت : كاميليا صبحى |
| ١٣٨ - عالم التليفزيون بين الجمال والعنف | إيڤلينا تارونى | ت : وجيه سمعان عبد المسيح |
| ١٣٩ - پارسيڤال | ريشارد ڤاچنر | ت : مصطفى ماهر |
| ١٤٠ - حيث تلتقى الأنهار | هربرت ميسن | ت : أمل الجبورى |
| ١٤١ - اثنتا عشرة مسرحية يونانية | مجموعة من المؤلفين | ت : نعيم عطية |
| ١٤٢ - الإسكندرية : تاريخ ودليل | أ. م. فورستر | ت : حسن بيومى |
| ١٤٣ - قضايا التنظير فى البحث الاجتماعى | ديريك لايدار | ت : عدلى السمرى |
| ١٤٤ - صاحبة اللوكاندة | كارلو جولدونى | ت : سلامة محمد سليمان |

| | | |
|---|---|---|
| ١٤٥ – موت أرتيميو كروث | كارلوس فوينتس | ت : أحمد حسان |
| ١٤٦ – الورقة الحمراء | ميجيل دى ليبس | ت : على عبد الرؤوف البمبى |
| ١٤٧ – خطبة الإدانة الطويلة | تانكريد دورست | ت : عبد الغفار مكاوى |
| ١٤٨ – القصة القصيرة (النظرية والتقنية) | إنريكى أندرسون إمبرت | ت : على إبراهيم على منوفى |
| ١٤٩ – النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس | عاطف فضول | ت : أسامة إسبر |
| ١٥٠ – التجربة الإغريقية | روبرت ج. ليتمان | ت: منيرة كروان |
| ١٥١ – هوية فرنسا (مج ٢ ، ج ١) | فرنان برودل | ت : بشير السباعى |
| ١٥٢ – عدالة الهنود وقصص أخرى | نخبة من الكُتاب | ت : محمد محمد الخطابى |
| ١٥٣ – غرام الفراعنة | فيولين فانويك | ت : فاطمة عبد الله محمود |
| ١٥٤ – مدرسة فرانكفورت | فيل سليتر | ت : خليل كلفت |
| ١٥٥ – الشعر الأمريكى المعاصر | نخبة من الشعراء | ت : أحمد مرسى |
| ١٥٦ – المدارس الجمالية الكبرى | جى أنبال وآلان وأوديت ڤيرمو | ت : مى التلمسانى |
| ١٥٧ – خسرو وشيرين | النظامى الكنوجى | ت : عبد العزيز بقوش |
| ١٥٨ – هوية فرنسا (مج ٢ ، ج٢) | فرنان برودل | ت : بشير السباعى |
| ١٥٩ – الإيديولوجية | ديڤيد هوكس | ت : إبراهيم فتحى |
| ١٦٠ – آلة الطبيعة | بول إيرليش | ت : حسين بيومى |
| ١٦١ – من المسرح الإسبانى | اليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا | ت : زيدان عبد الحليم زيدان |
| ١٦٢ – تاريخ الكنيسة | يوحنا الآسيوى | ت : صلاح عبد العزيز محجوب |
| ١٦٣ – موسوعة علم الاجتماع ج ١ | جوردون مارشال | ت بإشراف : محمد الجوهرى |
| ١٦٤ – شامبوليون (حياة من نور) | چان لاكوتير | ت : نبيل سعد |
| ١٦٥ – حكايات الثعلب | أ . ن أفانا سيفا | ت : سهير المصادفة |
| ١٦٦ – العلاقات بين المتدينين والعلمانيين فى إسرائيل | يشعياهو ليڤمان | ت : محمد محمود أبو غدير |
| ١٦٧ – فى عالم طاغور | رابندرانات طاغور | ت : شكرى محمد عياد |
| ١٦٨ – دراسات فى الأدب والثقافة | مجموعة من المؤلفين | ت : شكرى محمد عياد |
| ١٦٩ – إبداعات أدبية | مجموعة من المبدعين | ت : شكرى محمد عياد |
| ١٧٠ – الطريق | ميغيل دليبيس | ت : بسام ياسين رشيد |
| ١٧١ – وضع حد | فرانك بيجو | ت : هدى حسين |
| ١٧٢ – حجر الشمس | مختارات | ت : محمد محمد الخطابى |
| ١٧٣ – معنى الجمال | ولتر ت . ستيس | ت : إمام عبد الفتاح إمام |
| ١٧٤ – صناعة الثقافة السوداء | ايليس كاشمور | ت : أحمد محمود |
| ١٧٥ – التليفزيون فى الحياة اليومية | لورينزو فيلشس | ت : وجيه سمعان عبد المسيح |
| ١٧٦ – نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية | توم تيتنبرج | ت : جلال البنا |
| ١٧٧ – أنطون تشيخوف | هنرى ترويا | ت : حصة إبراهيم منيف |
| ١٧٨ – مختارات من الشعر اليونانى الحديث | نخبة من الشعراء | ت : محمد حمدى إبراهيم |
| ١٧٩ – حكايات أيسوب | أيسوب | ت : إمام عبد الفتاح إمام |
| ١٨٠ – قصة جاويد | إسماعيل فصيح | ت : سليم عبدالأمير حمدان |
| ١٨١ – النقد الأدبى الأمريكى | فنسنت . ب . ليتش | ت : محمد يحيى |

| | | |
|---|---|---|
| ١٨٢ – العنف والنبوءة | و . ب . ييتس | ت : ياسين طه حافظ |
| ١٨٣ – چان كوكتو على شاشة السينما | رينيه چيلسون | ت : فتحى العشرى |
| ١٨٤ – القاهرة .. حالمة لا تنام | هانز إبندورفر | ت : دسوقى سعيد |
| ١٨٥ – أسفار العهد القديم | توماس تومسن | ت : عبد الوهاب علوب |
| ١٨٦ – معجم مصطلحات هيجل | ميخائيل أنوود | ت : إمام عبد الفتاح إمام |
| ١٨٧ – الأرضة | بُزُرْج علوى | ت : علاء منصور |
| ١٨٨ – موت الأدب | ألفين كرنان | ت : بدر الديب |
| ١٨٩ – العمى والبصيرة | پول دى مان | ت : سعيد الغانمى |
| ١٩٠ – محاورات كونفوشيوس | كونفوشيوس | ت : محسن سيد فرجانى |
| ١٩١ – الكلام رأسمال | الحاج أبو بكر إمام | ت : مصطفى حجازى السيد |
| ١٩٢ – سياحتنامه إبراهيم بيك | زين العابدين المراغى | ت : محمود سلامة علاوى |
| ١٩٣ – عامل المنجم | بيتر أبراهامز | ت : محمد عبد الواحد محمد |
| ١٩٤ – مختارات من النقد الأنجلو–أمريكى | مجموعة من النقاد | ت : ماهر شفيق فريد |
| ١٩٥ – شتاء ٨٤ | إسماعيل فصيح | ت : محمد علاء الدين منصور |
| ١٩٦ – المهلة الأخيرة | فالنتين راسبوتين | ت : أشرف الصباغ |
| ١٩٧ – الفاروق | شمس العلماء شبلى النعمانى | ت : جلال السعيد الحفناوى |
| ١٩٨ – الاتصال الجماهيرى | إدوين إمرى وآخرون | ت : إبراهيم سلامة إبراهيم |
| ١٩٩ – تاريخ يهود مصر فى الفترة العثمانية | يعقوب لانداوى | ت : جمال أحمد الرفاعى وأحمد عبد اللطيف حماد |
| ٢٠٠ – ضحايا التنمية | جيرمى سيبروك | ت : فخرى لبيب |
| ٢٠١ – الجانب الدينى للفلسفة | جوزايا رويس | ت : أحمد الأنصارى |
| ٢٠٢ – تاريخ النقد الأدبى الحديث جـ٤ | رينيه ويليك | ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد |
| ٢٠٣ – الشعر والشاعرية | ألطاف حسين حالى | ت : جلال السعيد الحفناوى |
| ٢٠٤ – تاريخ نقد العهد القديم | زالمان شازار | ت : أحمد محمود هويدى |
| ٢٠٥ – الجينات والشعوب واللغات | لويجى لوقا كافاللى – سفورزا | ت : أحمد مستجير |
| ٢٠٦ – الهيولية تصنع علمًا جديدًا | جيمس جلايك | ت : على يوسف على |
| ٢٠٧ – ليل إفريقى | رامون خوتاسندير | ت : محمد أبو العطا عبد الرؤوف |
| ٢٠٨ – شخصية العربى فى المسرح الإسرائيلى | دان أوريان | ت : محمد أحمد صالح |
| ٢٠٩ – السرد والمسرح | مجموعة من المؤلفين | ت : أشرف الصباغ |
| ٢١٠ – مثنويات حكيم سنائى | سنائى الغزنوى | ت : يوسف عبد الفتاح فرج |
| ٢١١ – فردينان دوسوسير | جوناثان كلر | ت : محمود حمدى عبد الغنى |
| ٢١٢ – قصص الأمير مرزبان | مرزبان بن رستم بن شروين | ت : يوسف عبد الفتاح فرج |
| ٢١٣ – مصر منذ قدوم نابليون حتى رحيل عبد الناصر | ريمون فلاور | ت : سيد أحمد على الناصرى |
| ٢١٤ – قواعد جديدة للمنهج فى علم الاجتماع | أنتونى جيدنز | ت : محمد محمود محى الدين |
| ٢١٥ – سياحت نامه إبراهيم بيك جـ٢ | زين العابدين المراغى | ت : محمود سلامة علاوى |
| ٢١٦ – جوانب أخرى من حياتهم | مجموعة من المؤلفين | ت : أشرف الصباغ |
| ٢١٧ – مسرحيتان طليعيتان | صمويل بيكيت | ت : نادية البنهاوى |
| ٢١٨ – رايولا | خوليو كورتازان | ت : على إبراهيم على منوفى |

| | | |
|---|---|---|
| ٢١٩ – بقايا اليوم | كازو ايشجورو | ت : طلعت الشايب |
| ٢٢٠ – الهيولية فى الكون | بارى باركر | ت : على يوسف على |
| ٢٢١ – شعرية كفافى | جريجورى جوزدانيس | ت : رفعت سلام |
| ٢٢٢ – فرانز كافكا | رونالد جراى | ت : نسيم مجلى |
| ٢٢٣ – العلم فى مجتمع حر | بول فيرابنر | ت : السيد محمد نفادى |
| ٢٢٤ – دمار يوغسلافيا | برانكا ماجاس | ت : منى عبد الظاهر إبراهيم السيد |
| ٢٢٥ – حكاية غريق | جابرييل جارثيا ماركث | ت : السيد عبد الظاهر عبد الله |
| ٢٢٦ – أرض المساء وقصائد أخرى | ديفيد هربرت لورانس | ت : طاهر محمد على البربرى |
| ٢٢٧ – المسرح الإسبانى فى القرن السابع عشر | موسى ماريا ديف بوركى | ت : السيد عبد الظاهر عبد الله |
| ٢٢٨ – علم الجمالية وعلم اجتماع الفن | جانيت وولف | ت : مارى تيريز عبد المسيح وخالد حسن |
| ٢٢٩ – مأزق البطل الوحيد | نورمان كيمان | ت : أمير إبراهيم العمرى |
| ٢٣٠ – عن الذباب والفئران والبشر | فرانسواز جاكوب | ت : مصطفى إبراهيم فهمى |
| ٢٣١ – الدرافيل | خايمى سالوم بيدال | ت : جمال أحمد عبد الرحمن |
| ٢٣٢ – مابعد المعلومات | توم ستينر | ت : مصطفى إبراهيم فهمى |
| ٢٣٣ – فكرة الاضمحلال | أرثر هيرمان | ت : طلعت الشايب |
| ٢٣٤ – الإسلام فى السودان | ج. سبنسر تريمنجهام | ت : فؤاد محمد عكود |
| ٢٣٥ – ديوان شمس تبريزى ج١ | جلال الدين الرومى | ت : إبراهيم الدسوقى شتا |
| ٢٣٦ – الولاية | ميشيل تود | ت : أحمد الطيب |
| ٢٣٧ – مصر أرض الوادى | روبين فيدين | ت : عنايات حسين طلعت |
| ٢٣٨ – العولمة والتحرير | الانكتاد | ت : ياسر محمد جاد الله وعربى مدبولى أحمد |
| ٢٣٩ – العربى فى الأدب الإسرائيلى | جيلارافر – رايوخ | ت : نادية سليمان حافظ وإيهاب صلاح فايق |
| ٢٤٠ – الإسلام والغرب وإمكانية الحوار | كامى حافظ | ت : صلاح عبد العزيز محمود |
| ٢٤١ – فى انتظار البرابرة | ك. م كويتز | ت : ابتسام عبد الله سعيد |
| ٢٤٢ – سبعة أنماط من الغموض | وليام إمبسون | ت : صبرى محمد حسن عبد النبى |
| ٢٤٣ – تاريخ إسبانيا الإسلامية جـ١ | ليفى بروفنسال | ت : مجموعة من المترجمين |
| ٢٤٤ – الغليان | لاورا إسكيبيل | ت : نادية جمال الدين محمد |
| ٢٤٥ – نساء مقاتلات | إليزابيتا أديس | ت : توفيق على منصور |
| ٢٤٦ – قصص مختارة | جابرييل جرثيا ماركث | ت : على إبراهيم على منوفى |
| ٢٤٧ – الثقافة الجماهيرية والحداثة فى مصر | وولتر أرمبرست | ت : محمد الشرقاوى |
| ٢٤٨ – حقول عدن الخضراء | أنطونيو جالا | ت : عبد اللطيف عبد الحليم |
| ٢٤٩ – لغة التمزق | دراجو شتامبوك | ت : رفعت سلام |
| ٢٥٠ – علم اجتماع العلوم | دومنيك فينك | ت : ماجدة أباظة |
| ٢٥١ – موسوعة علم الاجتماع ج ٢ | جوردون مارشال | ت بإشراف : محمد الجوهرى |
| ٢٥٢ – رائدات الحركة النسوية المصرية | مارجو بدران | ت : على بدران |
| ٢٥٣ – تاريخ مصر الفاطمية | ل. أ. سيمينوڤا | ت : حسن بيومى |
| ٢٥٤ – الفلسفة | ديف روبنسون وجودى جروفز | ت : إمام عبد الفتاح إمام |
| ٢٥٥ – أفلاطون | ديف روبنسون وجودى جروفز | ت : إمام عبد الفتاح إمام |

| | | |
|---|---|---|
| ٢٥٦ – ديكارت | ديف روبنسون وجودى جروفز | ت : إمام عبد الفتاح إمام |
| ٢٥٧ – تاريخ الفلسفة الحديثة | وليم كلى رايت | ت : محمود سيد أحمد |
| ٢٥٨ – الغجر | سير أنجوس فريزر | ت : عُبادة كُحيلة |
| ٢٥٩ – مختارات من الشعر الأرمنى | نخبة | ت : ڤاروچان كازانچيان |
| ٢٦٠ – موسوعة علم الاجتماع ج٣ | جوردون مارشال | ت بإشراف : محمد الجوهرى |
| ٢٦١ – رحلة فى فكر زكى نجيب محمود | زكى نجيب محمود | ت : إمام عبد الفتاح إمام |
| ٢٦٢ – مدينة المعجزات | إدوارد مندوثا | ت : محمد أبو العطا عبد الرؤوف |
| ٢٦٣ – الكشف عن حافة الزمن | چون جريبن | ت : على يوسف على |
| ٢٦٤ – إبداعات شعرية مترجمة | هوراس / شلى | ت : لويس عوض |
| ٢٦٥ – روايات مترجمة | أوسكار وايلد وصموئيل جونسون | ت : لويس عوض |
| ٢٦٦ – مدير المدرسة | جلال آل أحمد | ت : عادل عبد المنعم سويلم |
| ٢٦٧ – فن الرواية | ميلان كونديرا | ت : بدر الدين عرودكى |
| ٢٦٨ – ديوان شمس تبريزى ج٢ | جلال الدين الرومى | ت : إبراهيم الدسوقى شتا |
| ٢٦٩ – وسط الجزيرة العربية وشرقها ج١ | وليم چيفور بالجريف | ت : صبرى محمد حسن |
| ٢٧٠ – وسط الجزيرة العربية وشرقها ج٢ | وليم چيفور بالجريف | ت : صبرى محمد حسن |
| ٢٧١ – الحضارة الغربية | توماس سى . باترسون | ت : شوقى جلال |
| ٢٧٢ – الأديرة الأثرية فى مصر | س. س. والترز | ت : إبراهيم سلامة |
| ٢٧٣ – الاستعمار والثورة فى الشرق الأوسط | جوان أر. لوك | ت : عنان الشهاوى |
| ٢٧٤ – السيدة بربارا | رومولو جلاجوس | ت : محمود على مكى |
| ٢٧٥ – ت. س. إليوت شاعراً وناقداً وكاتباً مسرحياً | أقلام مختلفة | ت : ماهر شفيق فريد |
| ٢٧٦ – فنون السينما | فرانك جوتيران | ت : عبد القادر التلمسانى |
| ٢٧٧ – الجينات : الصراع من أجل الحياة | بريان فورد | ت : أحمد فوزى |
| ٢٧٨ – البدايات | إسحق عظيموف | ت : ظريف عبد الله |
| ٢٧٩ – الحرب الباردة الثقافية | فرانسيس ستونر سوندرز | ت : طلعت الشايب |
| ٢٨٠ – من الأدب الهندى الحديث والمعاصر | بريم شند وآخرون | ت : سمير عبد الحميد |
| ٢٨١ – الفردوس الأعلى | مولانا عبد الحليم شرر الكهنوى | ت : جلال الحفناوى |
| ٢٨٢ – طبيعة العلم غير الطبيعية | لويس ولبيرت | ت : سمير حنا صادق |
| ٢٨٣ – السهل يحترق | خوان رولفو | ت : على البمبى |
| ٢٨٤ – هرقل مجنوناً | يوربيديس | ت : أحمد عتمان |
| ٢٨٥ – رحلة الخواجة حسن نظامى | حسن نظامى | ت : سمير عبد الحميد |
| ٢٨٦ – رحلة إبراهيم بك ج٣ | زين العابدين المراغى | ت : محمود سلامة علاوى |
| ٢٨٧ – الثقافة والعولمة والنظام العالمى | أنتونى كينج | ت : محمد يحيى وآخرون |
| ٢٨٨ – الفن الروائى | ديفيد لودج | ت : ماهر البطوطى |
| ٢٨٩ – ديوان منجوهرى الدامغانى | أبو نجم أحمد بن قوص | ت : محمد نور الدين |
| ٢٩٠ – علم الترجمة واللغة | جورج مونان | ت : أحمد زكريا إبراهيم |
| ٢٩١ – المسرح الإسبانى فى القرن العشرين ج١ | فرانشسكو رويس رامون | ت : السيد عبد الظاهر |
| ٢٩٢ – المسرح الإسبانى فى القرن العشرين ج٢ | فرانشسكو رويس رامون | ت : السيد عبد الظاهر |

| | | |
|---|---|---|
| ٢٩٣ – مقدمة للأدب العربى | روجر آلان | ت : نخبة من المترجمين |
| ٢٩٤ – فن الشعر | بوالو | ت : رجاء ياقوت صالح |
| ٢٩٥ – سلطان الأسطورة | جوزيف كامبل | ت : بدر الدين حب الله الديب |
| ٢٩٦ – مكبث | وليم شكسبير | ت : محمد مصطفى بدوى |
| ٢٩٧ – فن النحو بين اليونانية والسوريانية | ديونيسيوس ثراكس – يوسف الأهوانى | ت : ماجدة محمد أنور |
| ٢٩٨ – مأساة العبيد | أبو بكر تفاوابليوه | ت : مصطفى حجازى السيد |
| ٢٩٩ – ثورة التكنولوچيا الحيوية | جين ل. ماركس | ت : هاشم أحمد فؤاد |
| ٣٠٠ – أسطورة بروميثيوس مج١ | لويس عوض | ت : جمال الجزيرى وبهاء چاهين |
| ٣٠١ – أسطورة بروميثيوس مج٢ | لويس عوض | ت : جمال الجزيرى ومحمد الجندى |
| ٣٠٢ – فنجنشتين | جون هيتون وجودى جروفز | ت : إمام عبد الفتاح إمام |
| ٣٠٣ – بـوذا | جين هوب وبورن فان لون | ت : إمام عبد الفتاح إمام |
| ٣٠٤ – ماركس | ريـوس | ت : إمام عبد الفتاح إمام |
| ٣٠٥ – الجلد | كروزيو مالابارته | ت : صلاح عبد الصبور |
| ٣٠٦ – الحماسة – النقد الكانطى للتاريخ | چان – فرانسوا ليوتار | ت : نبيل سعد |
| ٣٠٧ – الشعور | ديفيد بابينو | ت : محمود محمد أحمد |
| ٣٠٨ – علم الوراثة | ستيف جونز | ت : ممدوح عبد المنعم أحمد |
| ٣٠٩ – الذهن والمخ | انجوس جيلاتى | ت : جمال الجزيرى |
| ٣١٠ – يونج | ناجى هيد | ت : محيى الدين محمد حسن |
| ٣١١ – مقال فى المنهج الفلسفى | كولنجوود | ت : فاطمة إسماعيل |
| ٣١٢ – روح الشعب الأسود | وليم دى بويز | ت : أسعد حليم |
| ٣١٣ – أمثال فلسطينية | خابير بيان | ت : عبد الله الجعيدى |
| ٣١٤ – الفن كعدم | جينس مينيك | ت : هويدا السباعى |
| ٣١٥ – جرامشى فى العالم العربى | ميشيل بروندينو | ت :كاميليا صبحى |
| ٣١٦ – محاكمة سقراط | أ. ف. ستون | ت : نسيم مجلى |
| ٣١٧ – بلا غد | شير لايموفا – زنيكين | ت : أشرف الصباغ |
| ٣١٨ – الأدب الروسى فى السنوات العشر الأخيرة | نخبة | ت : أشرف الصباغ |
| ٣١٩ – صور دريدا | جايتر ياسبيفاك وكرستوفر نوريس | ت : حسام نايل |
| ٣٢٠ – لمعة السراج لحضرة التاج | مؤلف مجهول | ت : محمد علاء الدين منصور |
| ٣٢١ – تاريخ إسبانيا الإسلامية ج٢ | ليفى برو فنسال | ت : نخبة من المترجمين |
| ٣٢٢ – التأريخ الغربى للفن الحديث | دبليوجين كلينباور | ت : خالد مفلح حمزة |
| ٣٢٣ – فن الساتورا | تراث يونانى قديم | ت : هانم سليمان |
| ٣٢٤ – اللعب بالنار | أشرف أسدى | ت : محمود سلامة علاوى |
| ٣٢٥ – عالم الآثار | فيليب بوسان | ت : كرستين يوسف |
| ٣٢٦ – المعرفة والمصلحة | جورجين هابرماس | ت : حسن صقر |
| ٣٢٧ – مختارات شعرية مترجمة | نخبة | ت : توفيق على منصور |
| ٣٢٨ – يوسف وزليخة | نور الدين عبد الرحمن بن أحمد | ت : عبد العزيز بقوش |
| ٣٢٩ – رسائل عيد الميلاد | تد هيوز | ت : محمد عبد إبراهيم |

| | | |
|---|---|---|
| ٣٣٠ – كل شيء عن التمثيل الصامت | مارفن شبرد | ت : سامي صلاح |
| ٣٣١ – عندما جاء السردين | ستيفن جراي | ت : سامية دياب |
| ٣٣٢ – رحلة شهر العسل وقصص أخرى | نخبة | ت : على إبراهيم على منوفى |
| ٣٣٣ – الإسلام فى بريطانيا | نبيل مطر | ت : بكر عباس |
| ٣٣٤ – لقطات من المستقبل | آرثر س. كلارك | ت : مصطفى فهمى |
| ٣٣٥ – عصر الشك | ناتالى ساروت | ت : فتحى العشرى |
| ٣٣٦ – متون الأهرام | نصوص قديمة | ت : حسن صابر |
| ٣٣٧ – فلسفة الولاء | جوزايا رويس | ت : أحمد الأنصارى |
| ٣٣٨ – نظرات حائرة وقصص أخرى من الهند | نخبة | ت : جلال السعيد الحفناوى |
| ٣٣٩ – تاريخ الأدب فى إيران جـ٣ | على أصغر حكمت | ت : محمد علاء الدين منصور |
| ٣٤٠ – اضطراب فى الشرق الأوسط | بيرش بيربيروجلو | ت : فخرى لبيب |
| ٣٤١ – قصائد من رلكه | راينر ماريا رلكه | ت : حسن حلمى |
| ٣٤٢ – سلامان وأبسال | نور الدين عبد الرحمن بن أحمد | ت : عبد العزيز بقوش |
| ٣٤٣ – العالم البرجوازى الزائل | نادين جورديمر | ت : سمير عبد ربه |
| ٣٤٤ – الموت فى الشمس | بيتر بلانجوه | ت : سمير عبد ربه |
| ٣٤٥ – الركض خلف الزمن | بونه ندائى | ت : يوسف عبد الفتاح فرج |
| ٣٤٦ – سحر مصر | رشاد رشدى | ت : جمال الجزيرى |
| ٣٤٧ – الصبية الطائشون | جان كوكتو | ت : بكر الحلو |
| ٣٤٨ – المتصوفة الأولون فى الأدب التركى جـ١ | محمد فؤاد كوبريلى | ت : عبد الله أحمد إبراهيم |
| ٣٤٩ – دليل القارئ إلى الثقافة الجادة | أرثر والدرون وآخرين | ت : أحمد عمر شاهين |
| ٣٥٠ – بانوراما الحياة السياحية | أقلام مختلفة | ت : عطية شحاتة |
| ٣٥١ – مبادئ المنطق | جوزايا رويس | ت : أحمد الأنصارى |
| ٣٥٢ – قصائد من كفافيس | قسطنطين كفافيس | ت : نعيم عطية |
| ٣٥٣ – الفن الإسلامى فى الأندلس (هندسية) | باسيليو بابون مالدونالد | ت : على إبراهيم على منوفى |
| ٣٥٤ – الفن الإسلامى فى الأندلس (نباتية) | باسيليو بابون مالدونالد | ت : على إبراهيم على منوفى |
| ٣٥٥ – التيارات السياسية فى إيران | حجت مرتضى | ت : محمود سلامة علاوى |
| ٣٥٦ – الميراث المر | بول سالم | ت : بدر الرفاعى |
| ٣٥٧ – متون هيرميس | نصوص قديمة | ت : عمر الفاروق عمر |
| ٣٥٨ – أمثال الهوسا العامية | نخبة | ت : مصطفى حجازى السيد |
| ٣٥٩ – محاورات بارمنيدس | أفلاطون | ت : حبيب الشارونى |
| ٣٦٠ – أنثروبولوجيا اللغة | أندريه جاكوب ونويلا باركان | ت : ليلى الشربينى |
| ٣٦١ – التصحر : التهديد والمجابهة | آلان جرينجر | ت : عاطف معتمد وآمال شاور |
| ٣٦٢ – تلميذ باينبرج | هاينرش شبورال | ت : سيد أحمد فتح الله |
| ٣٦٣ – حركات التحرر الأفريقى | ريتشارد جيبسون | ت : صبري محمد حسن |
| ٣٦٤ – حداثة شكسبير | إسماعيل سراج الدين | ت : نجلاء أبو عجاج |
| ٣٦٥ – سأم باريس | شارل بودلير | ت : محمد أحمد حمد |
| ٣٦٦ – نساء يركضن مع الذئاب | كلاريسا بنكولا | ت : مصطفى محمود محمد |

| | | |
|---|---|---|
| ٣٦٧ – القلم الجرىء | نخبة | ت : البرّاق عبد الهادى رضا |
| ٣٦٨ – المصطلح السردى | جيرالد برنس | ت : عابد خزندار |
| ٣٦٩ – المرأة فى أدب نجيب محفوظ | فوزية العشماوى | ت : فوزية العشماوى |
| ٣٧٠ – الفن والحياة فى مصر الفرعونية | كليرلا لويت | ت : فاطمة عبد الله محمود |
| ٣٧١ – المتصوفة الأولون فى الأدب التركى جـ٢ | محمد فؤاد كوبريلى | ت : عبد الله أحمد إبراهيم |
| ٣٧٢ – عاش الشباب | وانغ مينغ | ت : وحيد السعيد عبد الحميد |
| ٣٧٣ – كيف تعد رسالة دكتوراه | أمبرتو إيكو | ت : على إبراهيم على منوفى |
| ٣٧٤ – اليوم السادس | أندريه شديد | ت : حمادة إبراهيم |
| ٣٧٥ – الخلود | ميلان كونديرا | ت : خالد أبو اليزيد |
| ٣٧٦ – الغضب وأحلام السنين | نخبة | ت : إدوار الخراط |
| ٣٧٧ – تاريخ الأدب فى إيران جـ٤ | على أصغر حكمت | ت : محمد علاء الدين منصور |
| ٣٧٨ – المسافر | محمد إقبال | ت : يوسف عبد الفتاح فرج |
| ٣٧٩ – ملك فى الحديقة | سنيل باث | ت : جمال عبد الرحمن |
| ٣٨٠ – حديث عن الخسارة | جونتر جراس | ت : شيرين عبد السلام |
| ٣٨١ – أساسيات اللغة | ر. ل. تراسك | ت : رانيا إبراهيم يوسف |
| ٣٨٢ – تاريخ طبرستان | بهاء الدين محمد إسفنديار | ت : أحمد محمد نادى |
| ٣٨٣ – هدية الحجاز | محمد إقبال | ت : سمير عبد الحميد إبراهيم |
| ٣٨٤ – القصص التى يحكيها الأطفال | سوزان إنجيل | ت : إيزابيل كمال |
| ٣٨٥ – مشترى العشق | محمد على بهزادراد | ت : يوسف عبد الفتاح فرج |
| ٣٨٦ – دفاعًا عن التاريخ الأدبى النسوى | جانيت تود | ت : ريهام حسين إبراهيم |
| ٣٨٧ – أغنيات وسوناتات | چون دن | ت : بهاء چاهين |
| ٣٨٨ – مواعظ سعدى الشيرازى | سعدى الشيرازى | ت : محمد علاء الدين منصور |
| ٣٨٩ – من الأدب الباكستانى المعاصر | نخبة | ت : سمير عبد الحميد إبراهيم |
| ٣٩٠ – الأرشيفات والمدن الكبرى | نخبة | ت : عثمان مصطفى عثمان |
| ٣٩١ – الحافلة الليلكية | مايف بينشى | ت : منى الدروبى |
| ٣٩٢ – مقامات ورسائل أندلسية | فرناندو دى لاجرانخا | ت : عبد اللطيف عبد الحليم |
| ٣٩٣ – فى قلب الشرق | ندوة لويس ماسينيون | ت : نخبة |
| ٣٩٤ – القوى الأربع الأساسية فى الكون | بول ديفيز | ت : هاشم أحمد محمد |
| ٣٩٥ – آلام سياوش | إسماعيل فصيح | ت : سليم حمدان |
| ٣٩٦ – السافاك | تقى نجارى راد | ت :محمود سلامة علاوى |
| ٣٩٧ – نيتشه | لورانس جين | ت :إمام عبد الفتاح إمام |
| ٣٩٨ – سارتر | فيليب تودى | ت :إمام عبد الفتاح إمام |
| ٣٩٩ – كامى | ديفيد ميروفتس | ت :إمام عبد الفتاح إمام |
| ٤٠٠ – مومو | مشيائيل إنده | ت : باهر الجوهرى |
| ٤٠١ – الرياضيات | زيادون ساردر | ت : ممدوح عبد المنعم |
| ٤٠٢ – هوكنج | ج . ب . ماك ايفوى | ت : ممدوح عبد المنعم |
| ٤٠٣ – ربة المطر والملابس تصنع الناس | توبور شتورم | ت : عماد حسن بكر |

| العنوان | المؤلف | المترجم |
|---|---|---|
| ٤٠٤ – تعويذة الحسى | ديفيد إبرام | ت : ظبية خميس |
| ٤٠٥ – إيزابيل | أندريه جيد | ت : حمادة إبراهيم |
| ٤٠٦ – المستعربون الإسبان فى القرن ١٩ | مانويلا مانتاناريس | ت : جمال أحمد عبد الرحمن |
| ٤٠٧ – الأدب الإسبانى المعاصر بأقلام كتابه | أقلام مختلفة | ت : طلعت شاهين |
| ٤٠٨ – معجم تاريخ مصر | جوان فوتشركنج | ت : عنان الشهاوى |
| ٤٠٩ – انتصار السعادة | برتراند راسل | ت : إلهامى عمارة |
| ٤١٠ – خلاصة القرن | كارل بوبر | ت : الزواوى بغورة |
| ٤١١ – همس من الماضى | جينيفر آكرمان | ت : أحمد مستجير |
| ٤١٢ – تاريخ إسبانيا الإسلامية ج٣ | ليفى بروفنسال | ت : نخبة |
| ٤١٣ – أغنيات المنفى | ناظم حكمت | ت : محمد البخارى |
| ٤١٤ – الجمهورية العالمية للآداب | باسكال كازانوفا | ت : أمل الصبان |
| ٤١٥ – صورة كوكب | فريدريش دورنيمات | ت : أحمد كامل عبد الرحيم |
| ٤١٦ – مبادئ النقد الأدبى والعلم والشعر | أ. أ. رتشاردز | ت : مصطفى بدوى |
| ٤١٧ – تاريخ النقد الأدبى الحديث ج٥ | رينيه ويليك | ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد |
| ٤١٨ – سياسات الزمر الحاكمة فى مصر العثمانية | جين هاثواى | ت : عبد الرحمن الشيخ |
| ٤١٩ – العصر الذهبى للإسكندرية | جون ماريو | ت : نسيم مجلى |
| ٤٢٠ – مكرو ميجاس | فولتير | ت : الطيب بن رجب |
| ٤٢١ – الولاء والقيادة فى المجتمع الإسلامى | روى متحدة | ت : أشرف محمد كيلانى |
| ٤٢٢ – رحلة لاكتشاف أفريقيا | نخبة | ت : عبد الله عبد الرازق إبراهيم |
| ٤٢٣ – إسراءات الرجل الطيف | نخبة | ت : وحيد النقاش |
| ٤٢٤ – لوائح الحق ولوامع العشق | نور الدين عبد الرحمن الجامى | ت : محمد علاء الدين منصور |
| ٤٢٥ – من طاووس حتى فرح | محمود طلوعى | ت : محمود سلامة علاوى |
| ٤٢٦ – الخفافيش وقصص أخرى من أفغانستان | نخبة | ت : محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب |
| ٤٢٧ – باندیراس الطاغية | باى إنكلان | ت : ثريا شلبى |
| ٤٢٨ – الخزانة الخفية | محمد هوتك | ت : محمد أمان صافى |
| ٤٢٩ – هيجل | ليود سبنسر وأندرزجى كروز | ت : إمام عبد الفتاح إمام |
| ٤٣٠ – كانط | كرستوفر وانت وأندزجى كليموفسكى | ت : إمام عبد الفتاح إمام |
| ٤٣١ – فوكو | كريس هوروكس وزوران جفتيك | ت : إمام عبد الفتاح إمام |
| ٤٣٢ – ماكيافللى | باتريك كيرى وأوسكار زاريت | ت : إمام عبد الفتاح إمام |
| ٤٣٣ – جويس | ديفيد نوريس وكارل فلنت | ت : حمدى الجابرى |
| ٤٣٤ – الرومانسية | دونكان هيث وجودى بورهام | ت : عصام حجازى |
| ٤٣٥ – توجهات ما بعد الحداثة | نيكولاس زربرج | ت : ناجى رشوان |


طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ٩٢٩٠ / ٢٠٠٢



الرسم والتصميم/ محمد حجى

# توجهات ما بعد الحداثـه

يمثل هذا الكتاب جرعة فكرية ضد العديد من النظرات الأحادية المترنحة التى مُرِّرت وكأنها تمثل فكر وفن ما بعد الحداثة قاطبة؛ فقد استطاعت هذه الدراسة أن تُعرِّف ما بعد الحداثى تعريفًا ينتشله من ضبابية الرؤى الأزموية والكوارثية التى ارتاح إليها الكثيرون من النقاد والمنظرين.

تحتل هذه الدراسة موقعًا فريدًا فى خريطة الرؤى الفلسفية والنقدية التى تتناول بالتحليل والتنظير المنطق الحضارى لعقلية ما بعد الحداثة وتبديلاتها الثقافية فى الغرب المعاصر؛ فهى تقدم وعيًا مكثفا محددا عميقا بمعظم الاتجاهات الفنية والثقافية والفلسفية فيما بعد الحداثة وما قبلها على مدار هذا القرن، من وولتر بنجامين، وأدورنو، وهابرماس، أو ما يعرف بمدرسة فرانكفورت الفلسفية، إلى بيتر برجر وهويسن وريناتو بوجيولى، أو ما يعرف بفلسفات الطليعة الفنية، وإلى أعمال بارت المبكرة ورؤى إيهاب حسن عن فلسفات الحداثة المتأخرة، ومن بريخت وبيكيت إلى الشعر الصوتى عند هنرى شوبان، والشعر المجسم عند روبرت لاكس، والفن التكنولوجى عند چون كاچ، ومن ظلال فلسفة الجمال عند كانط إلى نظيرها عند الفيلسوف الفرنسى جان فرانسوا ليوتار ومقابلها عند المنظر الفرنسى جان بودريلار، ومن النقد البنيوى عند بيسلى، إلى النقد التفكيكى عند كريستيفا وبول دى مان.



